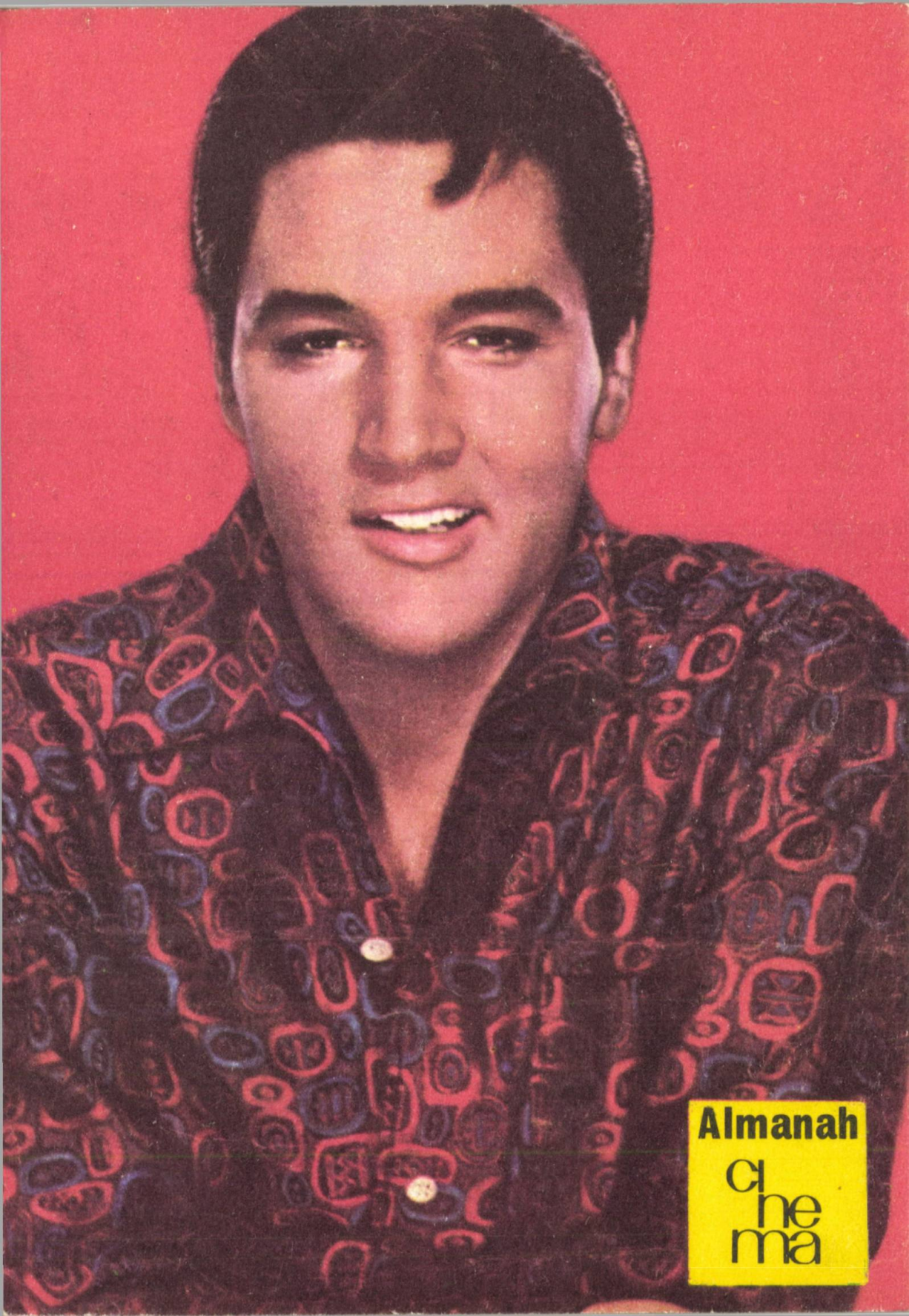




Almanah

ci
ne
ma



În curînd: primul western românesc

Profetul, aurul și ardelenii

scenariul: Titus Popovici, regia: Dan Pița, scenografia: Aurel Ionescu, costume: Doina Levinga, imaginea: Nicolae Mărgineanu. Cu: Victor Rebengiuc, Ilarion Ciobanu, Mircea Diaconu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Vasile Nițulescu, Ferencz Bacs, Vodaș Zoltan, Aristide Teică, Clody Bertola, Mariana Mihut, Carmen Galin, Olga Tudorache.

O producție a Casei de filme Trei. Director: Eugen Mandric

Coperta I

Florin Piersic și-a realizat visul: spectatori îl vor vedea în comedia **Eu, tu și Ovidiu** de Geo Saizescu. Ioana Pavelescu așteaptă cu încredere ca publicul să o vadă în 1978 în **Rătăcire** de Al. Tatos.

Foto: Spirea Tomescu

Coperta IV

Elvis Presley, un actor-cîntăreț care a stăpînit «momentul» timp de două decenii. La filmele lui publicul venea întotdeauna cu plăcere. «E cu Presley» era argumentul principal.

Almanah „Cinema“

1978

Redactor șef:

**Ecaterina
OPROIU**

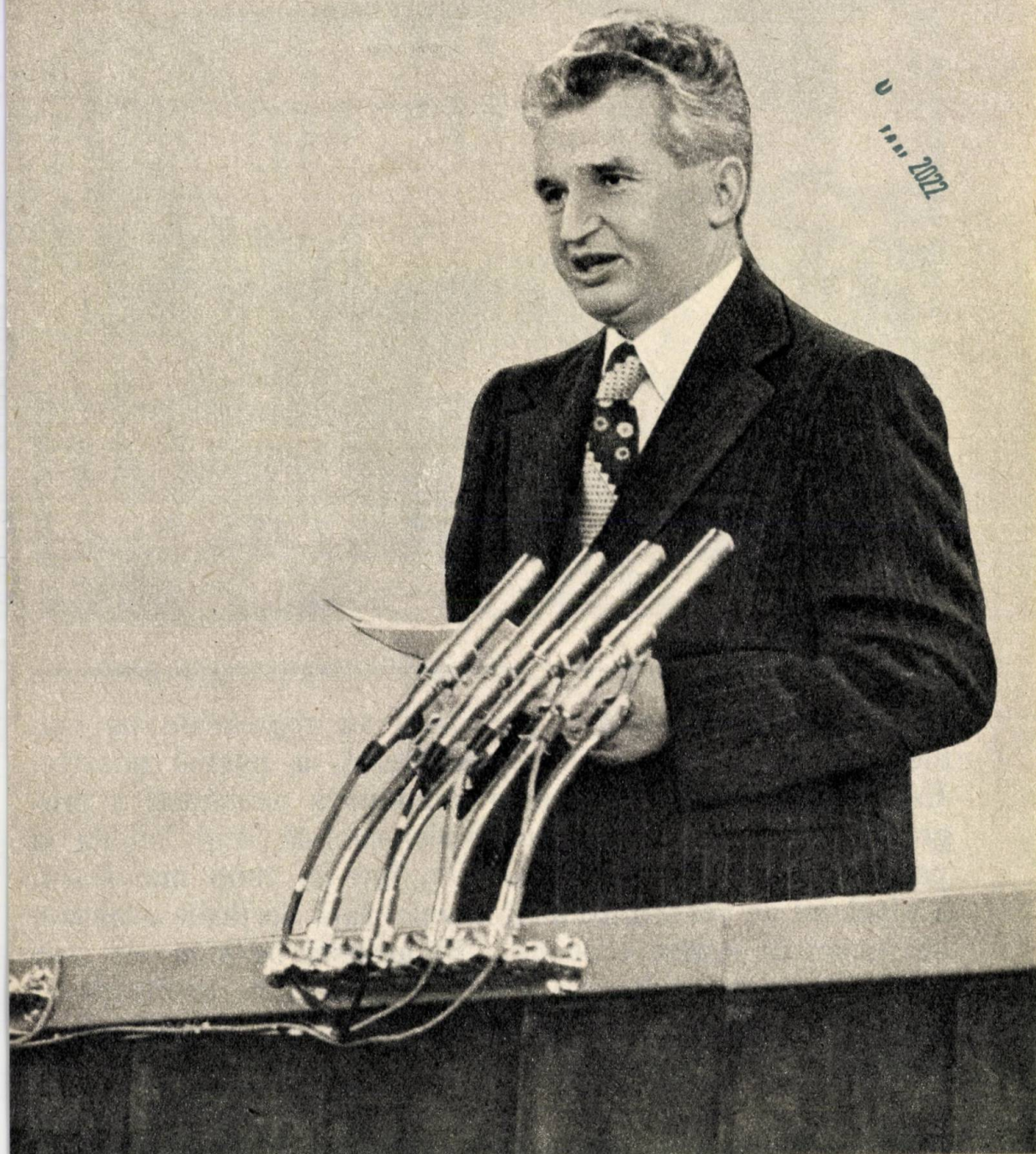
Prezentarea artistică:
Anamaria Smighelschi

Tiparul:
Combinatul Poligrafic
„Casa Șcînteii“, București

Exemplarul 15 lei

I 10.847

U
1111 2012



28404



«Conferința Națională a partidului va reprezenta un nou moment important în viața partidului, a patriei noastre. Ea va stabili măsurile pentru îndeplinirea neabătută a programului de dezvoltare economico-socială mai rapidă a patriei, de apropiere și egalizare, într-un timp mai scurt, a nivelului de dezvoltare al României față de țările avansate din punct de vedere economic. Pe această bază se vor crea condițiile pentru ridicarea gradului general de civilizație al patriei, pentru creșterea bunăstării materiale și spirituale a națiunii noastre socialiste.»

Nicolae CEAUȘESCU



«Partidul Comunist Român, România socialistă, au acționat și acționează cu toată fermitatea pentru realizarea în lume a unei politici noi, bazată pe egalitate în drepturi, pe respectul independenței și suveranității naționale, pe neamestecul în treburile interne, pe renunțarea la forță și la amenințarea cu forța în relațiile dintre state»

(din cuvîntul tovarășului Nicolae CEAUȘESCU la primirea celei mai înalte distincții, Medalia de aur, a Consiliului Mondial al Păcii)



**Sîntem
oameni
ai acestui pămînt**



Cinema

La trecerea din 1977 în 1978, conștiința noastră este îndemnată, mai imperativ poate decât în preajma oricăror revelioane pe care generațiile prezente le-au trăit, să măsoare valoarea timpului parcurs, amploarea experienței trăite. Dar mai ales încercăm sentimentul unei datorii noi și intense de a

face ca zilele care vin să fie, toate, mai pline de faptele noastre, de satisfacția acelor mari bucurii pe care ți le dau rezultatele împlinirii gândului și muncii proprii.

Pe plan național, această conștiință și acest sentiment intens al fiecăruia își vor găsi o inspirată expresie în hotărârile Conferinței naționale a Parti-

dului. Suplimentarea și accelerarea programelor de dezvoltare economică-socială și culturală, ca și celelalte hotărâri istorice ale Conferinței Naționale, vor demonstra tocmai această înțelegere unanimă a datoriei pe care o avem față de noi înșine, de a smulge zilei și fiecăruia



moment valoarea maximă, de a-i conferi sensul potrivit aspirațiilor noastre.

Trăim într-o lume în care competiția existențelor individuale și naționale este decisă de viteza de dezvoltare, de eficiență, de capacitatea de a înțelege instantaneu sensul nou al evoluției. Este o lume în care comoditatea se plătește cu rămânerea în urmă irecuperabilă. «Noi nu, niciodată, noi nu!» vom spune însă, împreună cu poetul, fără a ceda inerției, dând câștig de cauză competenței, talentului, spiritului de dăruire, unității tuturor în jurul stindardului revoluționar și patriotic al partidului,

urmînd cuvîntul și exemplul celui care întrușipează cel mai fidel imperativele devenirii și fericirii noastre, secretarul general al partidului, președintele României socialiste și independente, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Drumul nostru nu este nici ușor și nici simplu — și n-a fost niciodată astfel, în cei 2050 de ani de dăinuire statală, atestată istoric, în jurul Carpaților și la țărmurile euxine. Dar oamenii acestui pămînt și-au câștigat un vechi și un nou renume prin puterea lor de a se ridica deasupra vitregiei, de a înălța și reinălța

zilnic zidirea lor măiastră, nu numai cu efortul brațelor și lumina minții, ci și cu vibrația inimii lor, iar la nevoie cu prețul vieții. Ceea ce ne cere astăzi Partidul nostru Comunist, în numele împlinirii fericite a destinului național, este de a susține neabătut acest vechi și nou renume, ridicat la rang de lmn național, de a opta la timp între progresul accelerat și rutina rămîinerii în urmă, de a înțelege cu toată decizia că fericirea fiecăruia, în societatea echității și eticii superioare, depinde de condiția vieții tuturor.

La primul revelion din cel de al doilea secol al independenței statului român



modern, ne urăm de aceea, înainte de toate, putere de muncă și gând cutezător, în viața de fiecare zi, în rodul muncii și creației noastre! Încredere deplină în temeiul înalt, în perspectiva luminoasă a politicii Partidului și Statului nostru, o contribuție proprie cât mai calificată la realizarea exemplară a acestei politici, care este garanția necesară a progresului, libertății și unității naționale!

Prețuirea pe care o acordăm cu toții, indiferent de naționalitate și de profesie, politicii noastre interne și externe și-a găsit în lunile trecute noi și noi expresii și

confirmări, la loc de frunte situându-se votul unanim acordat la 20 noiembrie candidaților Frontului Unității Socialiste și cea mai înaltă distincție a Consiliului Mondial al Păcii, medalia de aur Frédéric Joliot Curie, conferită tovarășului Nicolae Ceaușescu.

Ca oameni de artă și cultură, să producem fiecare dintre imaginile și frazele noastre sub semnul unicatului, într-o adevărată autenticitate, respingând cenușiul și impostura, dând expresie originalității inconfundabile, de substanță, unei arte pe cât de populară în demersul ei educativ, pe atît

de elevată în expresie.

În acest prag de an și de nou secol al independenței, ridicăm toastul solemn către cel mai iubit fiu al poporului nostru, animat în gradul cel mai înalt de voință ca mîndra Românie să strălucească și în era comunistă precum o stea, urînd tovarășului Nicolae Ceaușescu din toată inima, în apropierea celei de a 60-a aniversări a zilei sale de naștere, tot ceea ce poporul nostru a întrupat pentru sine și pentru oamenii de omenie —gînd de dăinuire și fericire — «La mulți ani!»

CINEMA

Locul și rolul filmului românesc în cinematografia contemporană

Sincronismul a luat locul epigonismului

A cerceta locul și rolul propriei cinematografii în ansamblul cinematografiei contemporane este una dintre îndatoririle firești ale oricărui filmolog și cu atât mai mult ale criticii și creatorilor de filme luați în ansamblu.

Însăși viteza difuzării internaționale a filmului face ca ceea ce în domeniul criticii literare e doar o disciplină specioasă — literatura comparată — în domeniul filmologiei să fie o parte integrantă a oricărei exegeze.

Putem observa că astăzi, spre deosebire de perioada antebelică sau chiar de anii '50, afirmarea în avanscenă a diferitelor școli naționale de film are loc nu numai succesiv, ci și concomitent. Dacă istoria cinematografului a putut distinge, în perioada primelor decenii, o etapă a expresionismului german, urmată de impresionismul francez sau de explozia filmului revoluționar sovietic, în anii '60 și '70 ar fi prezumțios să stabilim astfel de succesiuni. O multitudine de puncte de interes se oferă în același timp atenției. Practic, în unul și același an, la unul și același festival, strălucesc în egală măsură filme din țările cele mai diferite: pe parcursul unui singur sezon, sint de pildă laureate cu aur un film italian și altul cubanez, unul sovietic și altul algerian.

O foarte importantă contribuție la modificarea peisajului artei noastre au avut și au cinematografiile tinere, care fac uneori impresia de a se fi născut mature și cinematografiile țărilor mici, care depășesc unele reguli demult stabilite. Dacă în primele decenii de film cinema-

tografia suedează era o excepție, un miracol, producând capodopere și având inițiative de anvergură, cu o producție modestă sub raportul numărului anual de filme, astăzi se poate vorbi de o întreagă categorie a marilor cinematografii mici, care cu cîte 20 de filme pe an sau chiar mai puțin sînt apte să ne ofere revelații de prima mărime.

Aceste fenomene, strîns legate de procesul revoluționar, de eliberare socială și națională, de emancipare generală a popoarelor și a conștiinței umane pe toate meridianele, obligă și la modificarea unor concepte, la îmbogățirea preocupărilor filmologiei moderne. Este, de pildă, mult mai îndreptățit să vorbim astăzi de dezvoltarea și afirmarea paralelă sau sincronă a cinematografiilor naționale, decît de simpla influență sau preluare a unor experiențe și modalități.

Aceasta presupune adesea un efort suplimentar de înțelegere a unor optici noi asupra temelor sociale, un sentiment aparte al istoriei trăite, racorduri neașteptate ale artei ecranului cu artele tradiționale, cu universul național de reprezentări ș.a.m.d.

Un loc însemnat îl ocupă desigur cîștigurile deosebite pe care contăm în cercetarea locului și rolului cinematografiilor din țările socialiste, în ansamblul creației cinematografiei mondiale. Tematica propusă, departe de a reprezenta o tendință de izolare de celelalte cinematografii ale lumii, ne situează mai direct în contextul lor, ținînd seama că pe calea unor contacte deschise, a unor confruntări continue cu tendințele lumii cinematografice, cu valorile autentice care se creează pretutindeni, cinematografiile noastre devin mai active, găsesc o audiență mai largă.

O producție de nivel mediu: un film de lung metraj la un milion de locuitori

Evoluția filmului românesc în acest deceniu continuă să beneficieze de orientările și măsurile cuprinse în documentele Partidului Comunist Român privind activitatea ideologică și culturală, orientări care s-au cristalizat în Programul adoptat de Congresul al XI-lea al partidului în 1975, în hotărârile Congresului educației politice și culturii socialiste din 1976. O importanță directă, excepțională, pentru stimularea creației cinematografice originale au avut-o întîlnirile secretarului general al partidului, președintele republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cu cineasții din 1971 și 1974.

Expresie a marxismului creator în România, îndrumarea de către partid a artei și culturii a condus la deplină înțelegere a rolului din ce în ce mai mare pe care-l au conștiința și personalitatea umană în edificarea unei societăți socialiste multilateral dezvoltate. Intensificarea generală a activităților culturale-educative, profesionale sau amatoare, a avut ca prim rezultat, în domeniul cinematografiei, triplarea volumului de ansamblu al producției și diversificarea ei, atît din punctul de vedere al tematicii și genurilor, cît și al formulelor și căilor de difuzare, pe marele și micul ecran.

Din 1975, cinematografia românească a depășit nivelul de 20 de premiere cu filme de lung-metraj anual, la care se adaugă peste 250 de filme de scurt-metraj, documentare, filme științifice și filme de animație. La aceste cifre trebuie deasemenea adăugate seriile pe care studiourile cinematografice le realizează pentru televiziune — 20 de episoade în ultimii 2 ani.

Dacă apelăm la indicele numeric și proporțional folosit de unii statisticieni pentru a defini locul și ponderea diferitelor școli naționale

Evoluția filmului românesc în acest deceniu beneficiază de orientările și măsurile cuprinse în documentele Partidului Comunist Român privind activitatea ideologică și culturală, orientări care s-au cristalizat în Programul adoptat de Congresul al XI-lea al Partidului în 1975, în hotărârile Congresului educației politice și culturii socialiste din 1976.

O importanță excepțională pentru stimularea creației cinematografice originale au avut-o întâlnirile secretarului general al partidului, președintele Republicii, tovarășul Nicolae CEAUȘESCU cu cineasții în 1971 și 1974.

de film, cinematografia românească se situează astăzi, pe plan mondial, la un nivel mediu, printre țările cu o producție cinematografică sistematică, producând aproximativ 1 film de lung metraj anual la un milion de locuitori. Este un adevărat salt pe care l-am realizat pe parcursul citorva ani, cu atât mai evident cu cât, concomitent, a avut loc o creștere și mai spectaculoasă a producției dedicată televiziunii.

Acest avânt al producției românești în actualul deceniu a făcut ca frecvența filmelor noastre să crească

pe propriile ecrane, atât în mod absolut, cât și în raport cu filmele importate. Procentual, totalul filmelor românești aflate în difuzare pe ecranele cinematografice a reprezentat, din ansamblul filmelor aflate în circuit, 14,9% în 1975 față de 7,1% în 1960. Că această dublare a procentajului corespunde unor necesități culturale reale și unei disponibilități firești a maselor de spectatori, o dovedește faptul că frecvența la filmele românești a crescut într-un ritm și mai intens decât numărul de filme aflate în difuzare, triplându-se.

Astfel, în 1975, treizecișunu și gase la sută din totalul intrărilor la cinematografe s-au înregistrat la filmele proprii, față de 11,2% în 1960. Aceasta — lucru important — în condițiile continuei îmbogățiri și diversificări a repertoriului, ale creșterii constante a numărului de filme din import aflate în difuzare — de la 628 în 1960 la 1 166 în 1975.

Este important să mai notăm că din cele 1 166 de filme din import care se aflau în difuzare în 1975 — 726, adică aproape 2/3, proveneau din țările socialiste.

În ceea ce privește prezența filmelor românești peste hotare, difuzarea lor în cinematografele și la televiziunea din alte țări, putem semnală deasemenea o evoluție, încă modestă ca anvergură, dar cu certitudine pozitivă: dacă în 1960 s-au realizat 49 de contacte de export per film de lung metraj, în 15 țări, în 1975 s-au semnat 115 contracte per film de lung metraj, pentru export în 21 de țări. În aceeași perioadă, numărul de festivaluri internaționale la care am participat a crescut de la 28 la 62.

Școala națională de film și «internționalizarea» producției cinematografice

Propunând atenției aceste coordonate ale evoluției producției noastre

**Un recital
Victor Rebengiuc
în Buzduganul
cu trei peceți**



Școala românească de film

Filmul unei pasiuni
esențiale:
munca (*Mere roșii*)



Filmul de șantier,
filmat pe șantier:
Zile fierbinți



Filmul de debut,
film de excepție:
Cursa



tre de film, socotim că un principiu de bază pentru orice schimb de idei ar fi acela de a porni de la constatarea stadiilor diferite de dezvoltare a cinematografiei.

În această privință are o anumită importanță consistența tradițiilor pe care le avem. Astfel startul pe care cele mai multe dintre cinematografiile noastre l-au luat sau reluat în 1944-1945, la eliberare, era decalat sau «contra-cronometru», atât din cauza condițiilor tehnico-materiale inegale, cât și a experienței profesionale diferite de la o țară la alta. În România, în 1944, aceste condiții și această experiență erau reprezentate de cifra de aproximativ 1 film de lung metraj anual.

Fără îndoială că, din anumite puncte de vedere, o perioadă de 33 de ani este suficientă pentru a ajunge la o relativă egalizare a unor condiții. Putem însă nota că, în primii 15 ani după eliberare, din 1944 până în 1959, creșterea a fost destul de lentă, doar cu 1 film în plus la trei ani odată: în 1959 se produceau numai 5 lung metraje românești. Deși între timp fusese dat în folosință Centrul de producție nou construit la Buftea, tot atât de lent a rămas ritmul de dezvoltare a producției naționale de filme și în următorii zece ani, cu aproximativ 1 singur film în plus la trei ani odată: în 1968 ne aflăm de-abia la nivelul a 8 lung metraje anual. În acest context, apreciem însemnătatea istorică și semnificațiile profunde ale

noului ritm de creștere a producției cinematografice naționale, după înținirea secretarului general al partidului tovarășul Nicolae Ceaușescu, cu cineștii, care a făcut ca în ultimii ani să se sporească cu cite 2-3 filme în plus în fiecare an numărul de lung metraje: în 1975 s-a atins nivelul unei producții anuale de 23 lung metraje de ficțiune pentru prezentarea în cinematografe.

Ajunși astfel, cu dificultate, din motive istorice diverse, la un nivel mediu de dezvoltare, cinematografia românească socialistă a acumulat totodată, în cei 33 de ani care au trecut de la eliberare, o experiență prețioasă sub raport ideologic-estetic și profesional. Îndeosebi după Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, care a determinat o abordare creatoare, de pe poziții marxist-leniniste consecvente, a tuturor problemelor dezvoltării societății noastre, cinematografia românească a fost în măsură să se apropie pas cu pas de profilarea și afirmarea sa originală, de sporirea audienței sale. În acești ani ne-am pus mai corect și uneori mai eficient, o serie de probleme fundamentale, printre care și aceea a definirii exacte a stadiului de dezvoltare în care ne aflăm. Ea a marcat primele elemente ale unui început de tradiție încă din timpul filmului mut. Deosebit de valoroase au fost și rămân primele reușite reprezentative ale noii noastre cinematografii, începând cu cele din a

doua jumătate a anilor '50, prin filmele lui Victor Iliu, Liviu Ciulei, Ion Popescu Gopo și alții. Dar numărul anilor, al succeselor izolate, volumul în sine al producției sau nivelul mediu al realizării profesionale nu sînt suficiente pentru definirea unei cinematografii, în contextul valoric și în confruntările ideologice contemporane.

În peisajul cinematografiilor din țările capitaliste au fost și sînt cazuri în care chiar unele state mari, aflate într-un stadiu avansat de dezvoltare economică, cum e Canada, au fost mult timp lipsite de o școală națională de film. Multe cinematografii occidentale sînt sortite unei modeste producții meșteșugărești, de serie, cu rare filme de excepție, fără urmări și fără ecou, din motive care tîin în mare parte de legile comerțului capitalist, de dreptul primului ocupant al unei piețe de desfacere, dincolo de granițele naționale.

Eclipsarea, condamnarea la o producție cu lustru superficial și efemer se perpetuează în cazul multor cinematografii din țările capitaliste, sub pretextul «teoretic» că, în prezent, grație «internaționalizării» producției și distribuirii filmelor, n-ar mai fi necesară afirmarea distinctă a unor cinematografii naționale. În-suși conceptul de școală națională de film este socotit demodat, ca și cum el ar tîine de deceniile de început ale cinematografului. Cinematogra-

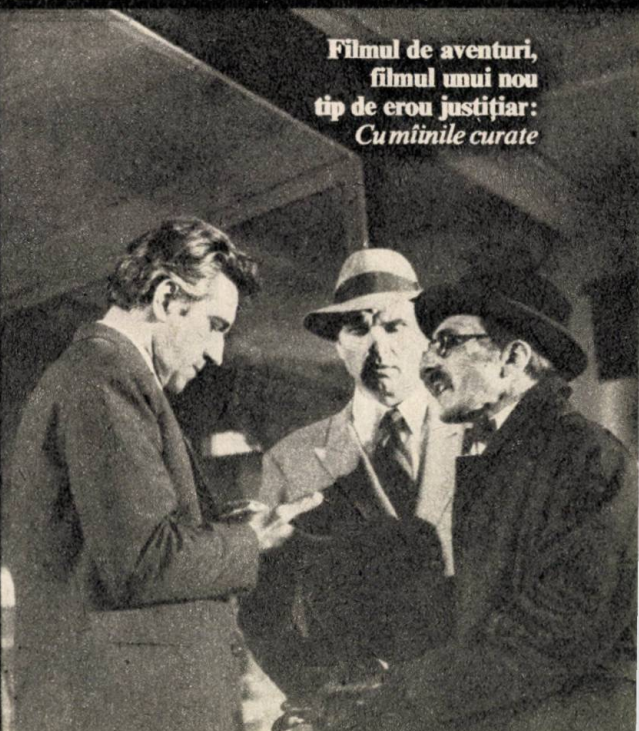
(Continuare în pag. 14)

Filmul eroilor anonimi, film al umanismului autentic:

Drum în penumbră



Filmul de aventuri, filmul unui nou tip de erou justițiar:
Cum mîinile curate



Școala românească de film

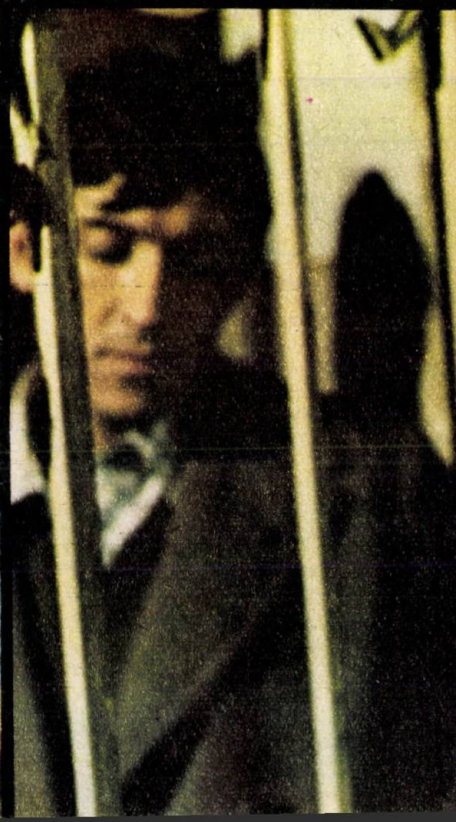
Filmul social,
film de investigație:
Osfînda



Filmul de autor,
film de public:
*Ilustrate
cu flori de cîmp*



Filmul de meditație,
film de calitate:
Trecătoarele iubiri



Școala românească de film



Filmul de inspirație
literară,
șansă majoră
a cinematografiei
naționale:
Tânase Scatiu



Filmul dedicat
tinerilor,
film al maturității
artistice:
Filip cel bun



Filmul de actualitate,
film al unui nou
cod etic:
Puterea și adevărul

(Urmare din pag 11).

fiu cu îndelungate tradiții se proclamă perpetuu în stare de criză, rămânând în umbră sau fiind împinse spre zonele inferioare ale comerțului.

Replica cinematografiilor socialiste față de acest proces de negare și degradare a conceptului de școală de film nu poate fi alta decât aceea de a reafirma, atât teoretic cât și practic, interesul major și pretuirea reciprocă față de afirmarea originală a fiecărei școli naționale, vechi sau noi, mari sau mici, în cadrul general al artei umaniste, militante.

Tocmai de aceea noi privim propria școală națională de film și locul filmului românesc în cinematografia mondială contemporană încă în curs de definire. Remarcând clișeurile repurtate, ne prețuim și mai mult resursele, ținând seama că ceea ce contează în artă, ceea ce rămâne, ceea ce influențează într-adevăr conștiințele nu este producția medie, onorabilă și meritorie, ci realizarea de vîrf și de excepție.

Actualitatea sub semnul filmului politic și de dezbatere etică

Fără a fi atins încă acel prag al clasicității, al valorilor universale pe care literatura și celelalte arte românești l-au trecut demult, cinematografia românească dispune astăzi de toate premisele materiale și morale, de un bogat arsenal de experiență, pentru a-și formula un program coerent de dezvoltare, în cea mai generoasă perspectivă.

Unii dintre criticii noștri au făcut mult timp greșala de a aștepta «marele film» care să inaugureze dintr-o dată clasicitatea cinematografului românesc. Tot așteptînd această operă unică, au acordat poate mai puțină atenție condițiilor concrete ale maturizării cinematografului. Sau, pierzîndu-și răbdarea, s-au grăbit să proclame intrarea sub aura clasicității prin cîte un film inegal care excela mai ales prin bune intenții. Se cunoaște deosebita filiația ideii «filme puține, dar bune».

Toate acestea sînt noi argumente în favoarea adoptării unei metodologii științifice, care în prezent preocupă intens pe creatorii, criticii și producătorii de film din România.

În ultimii ani a apărut pentru prima dată în cinematografia noastră șansa unor suite, a unor grupări de filme solidare prin trăsăturile lor tematico-ideologice, de gen sau formală, în perspectiva afirmării unor

curențe artistice originale. Titlatura sub care o grupare sau alta de filme se prezintă are desigur o mică importanță. Nu credem că este de vreun folos să reluăm genul de dezbateri oțioase care s-au purtat uneori în trecut nu prea îndepărtat mai mult asupra denumirii unor curențe sau formule artistice, cum au fost neorealismul sau ciné-vérité-ul, decât asupra contribuției lor efective la definirea școlilor de film respective, la dezvoltarea cinematografului postbelice.

Putem, de pildă, socoti convenționale denumirile de «film de actualitate» sau «film istoric», pentru motivul că o operă cu subiect din istorie poate fi de un profund interes actual, iar un subiect din actualitate imediată poate avea de pe acum rezonanță istorică. Totuși rolul și locul cinematografiilor socialiste în ansamblul producției mondiale, credem că pot fi apreciate în primul rînd prin mărturia artistică concludentă pe care ele o aduc asupra realității sociale și umane de tip nou pe care o edificăm astăzi în țările noastre. Actualitatea, în înțelesul cel mai direct al noțiunii, este de altfel un element primordial al esteticii cinematografului, artă prin excelență a prezentului văzut și trăit. Iată de ce, în ciuda relativismului termenului, pledoaria pentru filmul de actualitate ni se pare de interes principal.

Acesta este terenul pe care se pot stabili și cele mai sugestive racorduri de preocupări între cinematografiile noastre.

Vorbînd despre conturarea unor grupări tematico-stilistice în cinematografia românească a ultimilor ani, semnalăm ca simptomatic faptul că prima dintre ele s-a schițat tocmai pe acest tărîm al actualității socialiste. Filmele politice și filmele de dezbatere etică, cu raportare directă la procesele sociale și prefacerile revoluționare trăite de generațiile contemporane, au înscris liniile cele mai convingătoare ale unor continuități de preocupări. Ne referim la **Puterea și Adevărul** de Manole Marcus și **Drum în penumbră** de Lucian Bratu, la **Vifornița** de Mircea Moldovan și **Trecătoarele iubiri** de Malvina Urșianu, care au deschis seria în anii 1972—1973, atingînd cotele cele mai înalte de interes în cadrul unei suite care cuprindea și alte producții. Continuînd suita, **Ilustrate cu flori de cîmp** de Andrei Blaier, **Filip cel bun** de Dan Pița, **Orașul văzut de sus** de Lucian Bratu, **Cursa** de Mircea Daneliuc, **Zile fierbinți** de Sergiu Nicolaescu, **Mere roșii** de Alexandru Tatos și altele s-au succedat într-un ritm mai susținut în anii 1975—1976, propunînd totodată atenției semnele unei evoluții și

maturizări. O evoluție în sensul mutării centrului de atenție de la problematica perioadei anilor '50 și '60, la prezentul efectiv al anilor noștri. Și o maturizare, în sensul atingerii unor parametri superiori de concentrare și acuitate a dezbaterii dramatice, al conturării unor personaje memorabile, al unui plus de unitate stilistică, în filme ca **Filip cel bun**, **Cursa** sau **Mere roșii**.

O analiză a tipologiei umane din aceste filme ar pune în evidență locul distinct pe care creațiile noastre cinematografice îl au în ansamblul producției contemporane, ca expresie al unui umanism superior, ca mesagerie ale unei societăți fundamentale noi. Eroii acestor filme nu sînt super-oameni, nu sînt statui — sînt ceea ce numim oameni simpli, uneori chiar destine («în penumbră», pentru a aminti titlul unuia dintre filmele noastre. Fiecare dintre aceste personaje este plin de întrebări («De ce nu este totul clar, tată?» întreabă Filip cel bun), unii de-abia își caută un drum în viață și dramele nu-i ocolesc. Dar fiecare dintre eroii care devin eroi sub ochii noștri poartă cu el un ideal, o convingere, o cauză. Cu toții sînt oameni care — spre a aminti titlul ultimului film al lui Gheorghe Panfilov — **Cer cuvîntul** pentru a vorbi nu numai în numele destinului lor personal, ci și pentru a clarifica o cauză colectivă. Criteriile lor de judecată și acțiune sînt criteriile muncii și

Filmul spectacular,
în lupta
cu spectaculosul
gratuit: *Cuibul
salamandrelor*



creației comuniste, în virtutea căreia disting adevărul de minciună și valoarea de impostură. Fiecare dintre ei, conștienți de povara propriei lor drame, simt că au o «misiune» — am citat astfel titlul semnificativ al excelentului film maghiar din acest an, dedicat de Ferenc Kosa celebrului campion sportiv Balczó — o misiune care depășește limitele stricte ale propriilor interese. În dubla lor calitate de producători și proprietari — cum e intitulat unul dintre filmele noastre — ai tuturor bunurilor societății, ei își asumă misiunea de a contribui la afirmarea în viață a principiilor eticii și echității socialiste, la dezvoltarea multilaterală a societății pe care am creat-o și de destinul căreia ne simțim răspunzători.

Iată câteva elemente concludente pentru ceea ce oferă diferit și implicit polemic filmele noastre în ansamblul producției contemporane.

O cauză nobilă: înnoirea filmului de gen

Procesul de radicalizare a conștiințelor artistice, sub influența ideologiei marxiste, a activității partidelor comuniste, socialiste, a altor forțe democratice, s-a făcut și se face simțit din plin în cinematografia contemporană. Este de altfel cazul să observăm că tocmai cu-

rentul persistent al filmelor politice antiburgheze pe ecranele occidentale, cu toate limitele sale, interesul maselor largi pentru această categorie de filme au contribuit la crearea climatului de receptivitate față de unele creații cinematografice din țările socialiste, care s-au bucurat de un succes excepțional, atât de critică cât și de public. Mesajul original, optica nouă și soluțiile inedite pe care filmele noastre cele mai izbutite le propun asupra condiției umane și problematicei sociale prezintă mai mult decât oricând o participare directă a cineaștilor la marea luptă politică angajată astăzi pe toate meridianele, pentru o societate nouă, socialistă, pentru independență națională, pentru o lume mai bună și mai dreaptă.

Semnaland această direcție prioritară de preocupări, racordurile și polemica pe care ea o implică în cadrul cinematografului contemporan, nu putem însă subaprecia nici celelalte zone ale creației cinematografice.

În publicistica de pretutindeni se evocă adesea nostalgic «vrsta de aur a comediei». Și alte genuri ale filmului, susținute cu strălucire în trecut de marii clasici ai ecranului, par uneori să fi fost lăsate în seama producției de serie sau a super-producției comercializate. Cu decenii în urmă, toți marii cineaști făceau «filme de gen»; Chaplin, Clair și Aleksandrov — comedii;

Gance și Eisenstein — filme istorice; Ford și Hitchcock — westernuri sau filme polițiste ș.a.m.d. În prezent, aproape toți marii regizori par să se fi «proflaț» pe dramă. Aceasta ține de o anumită evoluție a sensibilității omului modern, de procesul istoric al sintezei genurilor, de dezvoltarea cinematografului. În același timp, credem însă că degradarea filmului de gen nu este inevitabilă.

Un argument pentru reconsiderarea și înnoirea condiției filmului de gen este și interesul constant al publicului cel mai larg pentru această categorie de producții. Una dintre trăsăturile cinematografului socialist fiind caracterul său popular, cultivarea la nivelul celor mai înalte exigențe a unor asemenea genuri cum sînt filmul istoric, filmul de epocă, ecranizările din literatura clasică, comedia ș.a.m.d. ni se pare a fi una dintre cauzele cele mai îndreptățite pe care ni le punem în față.

În opoziție cu unele filme occidentale, care se folosesc de pretextul genurilor pentru a da curs facilităților societății «permissive», în care virtuțile umane sînt desfigurate și negate, filmele noastre de gen cultivă respectul față de om, găsesc noi forme de a-i evidenția frumusețea, farmecul și măreția. Ele repun în valoare, pentru noile generații, gloriile istoriei naționale, ale eroismului popular, creațiile geniului național în literatură, cultivă în rândurile tineretului ideile nobile ale curajului și loialității. De aceea ne bucurăm să constatăm că cifrele cele mai mari de intrări la filmele românești, din ultimele două stagioni, au fost tocmai la filmele istorice, de epocă și la ecranizările din literatura clasică românească: **Pîtea** de Mircea Moldovan, **Osinda** de Sergiu Nicolaescu, **Tănase Scatiu** de Dan Pîta, precum și la filmele de aventuri în actualitate — **Accident** de Sergiu Nicolaescu și **Cuibul salamandrelor** de Mircea Drăgan.

Reafirmînd primatul filmului politic de actualitate și de dezbateri etică, fără a confirma etichetările unilaterale, care ne dedicau exclusiv filmului istoric sau de aventuri, cinematografia românească a ultimilor ani a susținut astfel cu oarecare consecvență și șansele filmului de gen. La puțin timp după aniversarea a 375 de ani de la prima unire politică a Țărilor Române, sub Mihai Viteazul, în toamna acestui an în care celebrăm centenarul cuceririi independenței statului român modern, a văzut lumina ecranului o nouă și impresionantă evocare a figurii marelui voinic, sub titlul **Buzduganul cu trei peceți**. Aceas-



tă creație a regizorului Constantin Vaeni, pe un scenariu de Eugen Mandric după realizarea din 1971 a lui Sergiu Nicolaescu și Titus Popovici, adaugă dimensiunea dezbaterii politice și revelatoare momente de analiză psihologică pledoariei patetice și elocvenței spectaculare a precedentului film, în favoarea ideii de neatințare, unitate și demnitate a unui popor.

Ca și producțiile altor țări socialiste, filmele noastre de acest gen sînt expresia unei înțelegeri superioare a experienței istorice, deasupra oricărei îngustimi sau interese nejustificate, în lumina concepției științifice, marxist-leniniste, despre lume și societate. Într-o epocă de adînci prefaceri revoluționare, evocarea momentelor fundamentale din istoria noastră, mai veche sau mai nouă, inclusiv din istoria mișcării muncitorești, în spiritul materialismului dialectic și istoric, al dreptului inalienabil al popoarelor de a-și decide de sine stătător soarta, filmele noastre istorice stîrnesc în mod firesc, ca și cele mai bune filme ale noastre de actualitate, un ecou care extinde locul și rolul cinematografiilor socialiste pe arena mondială.

Teme și genuri, curente și formule, dar mai ales personalități!

Discutînd despre teme și genuri,

despre curente și formule, ajungem însă în cele din urmă la creatori. Nu se poate vorbi despre afirmarea unei cinematografii și nu se poate măsura contribuția ei în contextul valorilor naționale și internaționale, fără a aprecia anvergura și originalitatea personalităților care o reprezintă. Nu temele sau formulele ca atare definesc în fond filmele, ci autorii lor.

În mod semnificativ, prima remarcă pe care secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a făcut-o la întîlnirea sa cu cineasții în 1971 a fost aceea că e imposibil ca «fiecare pasăre să cînte în pomul său», este imposibil ca fiecare regizor să poată face un film pe an, atîta timp cît ne aflăm sub nivelul a 10 filme de lung-metraj anual.

Cursul nou, dinamic și creator, pe care l-au luat toate sectoarele vieții noastre naționale, după Congresul al IX-lea al partidului, a făcut ca afirmarea serilor de regizori care au absolvit institutul după 1970 ori s-au integrat cinematografiei în această perioadă să fie mai concludentă. Astfel doi dintre cei mai înzestrați regizori ai «noului val», Dan Pița și Mircea Veroiu, au fost prezenți în fiecare an cu cîte un nou film, după cum urmează: 1973 — **Nunta de piatră**, 1974 — **Duhul aurlui** (ambele lucrate împreună), apoi separat Dan Pița: 1975 — **Filip cel bun**, 1976 — **Tănase Scatiu**, 1977 — **Profetul, aurlui și ardele-**

nii; iar Mircea Veroiu: 1975 — **Hyperrion**, 1976 — **Dincolo de pod**, 1977 — **Cronica unor împărați descultți**. Prodigios se desfășoară și activitatea regizorului Sergiu Nicolaescu, recent remarcat și la festivalul de la Moscova și în alte împrejurări peste hotare, prin filmul **Osînda**. El a realizat în ultimii 7 ani nu mai puțin de 10 filme proprii, în afara unor participări la coproducții sau apariții ca actor. 1971 — **Mihai Viteazul** (2 serii), 1972 — **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte și Cu minile curate**, 1973 — **Ultimul cartuș**, 1974 — **Un comisar acuză și Nemuritorii**, 1975 — **Zile fierbinți**, 1976 — **Osînda**, 1977 — **Accident** și un film închinat împlinirii a o sută de ani de la cucerirea independenței statului român modern.

Exemplele ar putea fi multiplicat cu filme uneori de aceeași valoare, atît pentru perioada anterioară cît și pentru prezent, atît referitor la creațiile unor autori din generația «de mijloc», cît și ale unor creatori din «noul val». O mențiune cu totul deosebită se cuvine să facem pentru susținerea unui gen atît de eficient sub raport educativ și formativ, cum este filmul pentru copii, prin care Elisabeta Bostan s-a făcut remarcată și la ultima ediție a festivalului de la Moscova, prin coproducția româno-sovieto-franceză, **Mama**. O trecere în revistă separată ar solicita, bineînțeles, producția de documentare și de filme de animație.

(Continuare în pag. 19)

**Filmul-baladă,
între tradiție
și experiment: Pîntea**

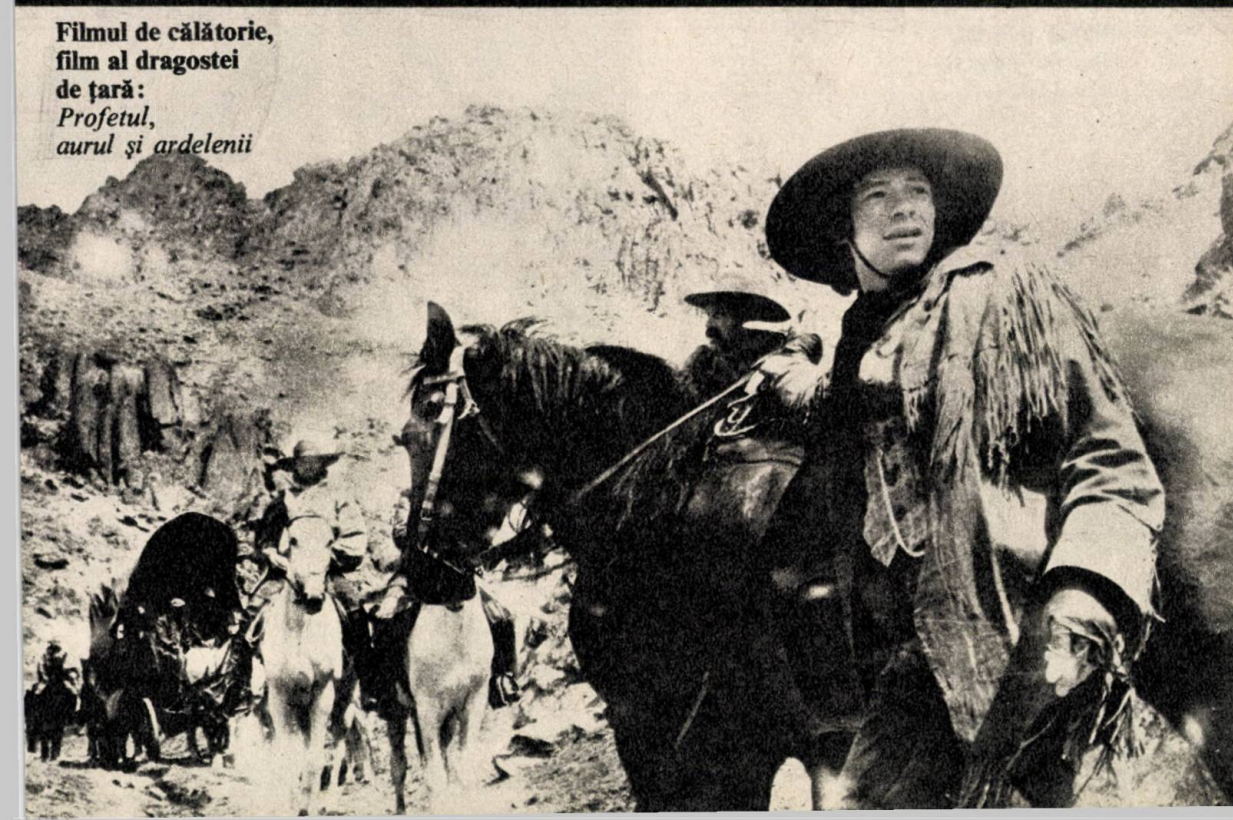


Școala românească de film

Filmul-ecranizare
inspirat
din literatura
contemporană:
*Prin cenușa
imperiului*



Filmul de călătorie,
film al dragostei
de țară:
Profetul,
aurul și ardelenii



Școala românească de film

Filmul pentru copii,
film pentru toți:
Ma-ma

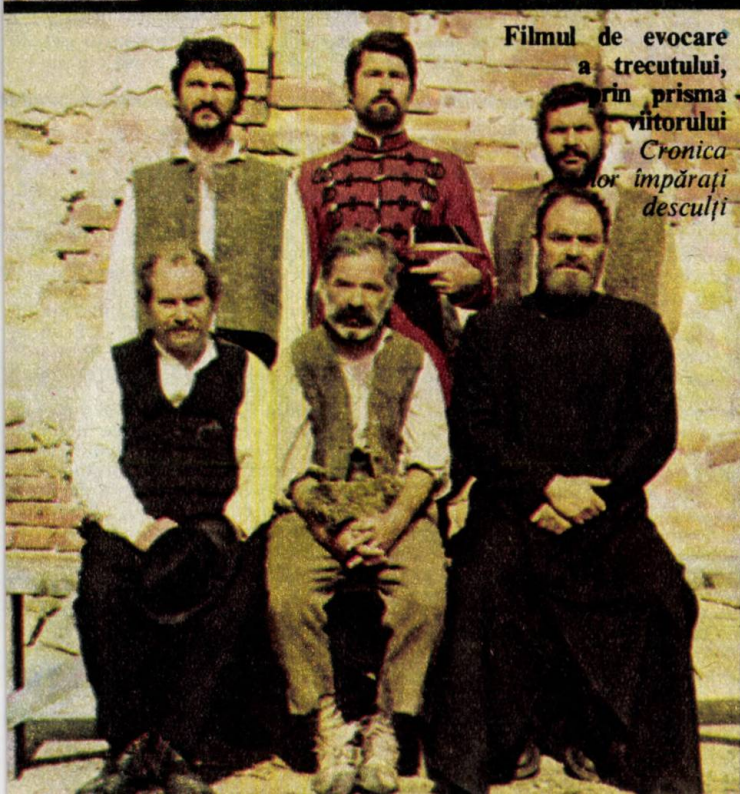


Filmul polițist,
film de caracter:
Accident





Filmul
de dragoste,
film filosofic:
Dincolo de pod



Filmul de evocare
a trecutului,
prin prisma
viitorului
*Cronica
unor împărași
desculți*

(Urmare din pag. 16)

Ceea ce simțim însă în măsură să subliniem în mod deosebit este finalitatea acestui nou ritm de producție, ce-i drept încă negeneralizat și nu întotdeauna stabil. Acest ritm a permis evoluții artistice mai sigure, mai reliefate ca sens și elocvență. Ne referim în primul rând la regizori, dar și la scenariști, actori, operatori, scenografi ș.a.m.d. Astfel, după debutul comun în **Nunta de piatră**, Dan Pita și Mircea Verolu au evoluat, separat dar paralel, de la o formulă de film hieratic, epurat, static-studiat, către o cuprindere mai receptivă a realității dinamice, a implicațiilor sociale și psihologice, către un tip de film mai accesibil, mai direct angajat în contemporaneitate. Faptul este evident în **Filip cel bun** și **Tănase Scatiu**, ale primului și în **Dincolo de pod** al celui de al doilea. Pentru a reveni la exemplul dat, Sergiu Nicolaescu a urmat, la rândul său, o traiectorie ascendentă, de la filmele spectaculare, în care prima acțiunea și ritmul, la o epică mai densă, tot atât de tensionată, dar mai plină de sugestii de caracter, evidențind specificul național al reacțiilor unor personaje emblematică, în contextul concret istoric respectiv, cum se întâmplă în **Osinda**.

S-a îmbogățit și s-a exersat mai spornic întreaga pleiadă de creatori de care are nevoie o cinematografie evoluată. Ne referim la scenariști ca Titus Popovici, Eugen Barbu, Mihnea Gheorghiu, Ioan Grigorescu, Petre Sălcudeanu, Eugen Mandric sau Constantin Stoiciu, care adesea au avut rol de inițiatori ai unor noi direcții tematice și formule de film, ne referim la strălucita noastră școală actricească reprezentată de Gheorghe Dinică, Amza Pellea, Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, Mircea Diaconu, Irina Petrescu, Margareta Pogonat, Maria Ploae, Ion Caramitru, Ilarion Ciobanu, George Constantin, Ernest Maftei și mulți alții, ne referim la eminentii operatori sau scenografi dintre care unii au devenit sau sînt pe cale să devină cineaști compleți, asumîndu-și și realizarea regizorală a unor filme: Iosif Demian, Dinu Tănase, George Cornea, Ion Mărgineanu, Helmut Stürmer și alții.

Este în interesul cinematografilor noastre în ansamblu ca «steaua» fiecăruia dintre ei și a tuturor colegilor lor de talent să strălucească cît mai sus și cît mai puternic, pentru ca ei înșiși și cinematografia noastră ca atare să fie prezentă la loc de cinste printre constelațiile celorlalte cinematografii naționale.

Ioan GRIGORESCU
Valerian SAVA

Expunere prezentată la Simpozionul internațional de filmologie (Budapesta, octombrie 1977)

Ce filme românești vom vedea în '78?



Cine încearcă să contureze imaginea unui an cinematografic viitor, recombinând din titluri, teme și autori, se află — oarecum — în situația meteorolo-

gului de serviciu care, din cîteva date certe dar mai ales din deducții și analogii, trebuie să spună cum va fi vremea în următoarele 360 de zile. Nu vă speriați, deși comparația nu e deloc hazardată, gradul de probabilitate al «previziunilor» noastre este mult mai ridicat, din considerente pe care le vom enumera mai jos.

În primul rînd, pentru că paisprezece din filmele ce vor rula pe ecrane în 1978 se află actualmente în diferite stadii de producție, unele fiind aproape gata, și numai timpul scurt pînă la finele lui '77 face ca premiera lor să nu se consume în anul pe care-l încheiem. Apoi, încă șapte decupaje regionale sînt aprobate, așteptîndu-se «rîndul» la Bufta, iar altele 4—5 se află în pragul aprobării; practic, stagiunea 1978 are în momentul de față foarte puține semne

de întrebare. S-ar putea, desigur, ca unul sau altul dintre titlurile la care ne referim să întîrzie cu o lună sau două în drumul spre ecran datorită unui ciclu de producție mai lung, după cum s-ar putea ca două-trei din exemplele citate să fie tocmai proiectele nefinalizate încă și rămase pînă la urmă în stadiul intențiilor; în orice caz, factologic, turul nostru de orizont nu va greși prea mult. Cît privește aprecierile și considerațiile despre direcțiile tematice și mai ales despre promisiunile valorice ale filmelor anului viitor, rugăm pe cititor să se ghideze, odată cu noi, după jaloanele trasate ferm cinematograful național prin planul ei cincinal și să se încreadă, odată cu noi, în numele de realizatori, nu puține la număr, care au ajuns o garanție a transformării comenzii sociale în filme cel puțin interesante.

Deci — ce vom vedea în '78 — și — de aici — ce ne relevă anul viitor, considerat ca o etapă în drumul cinematografului românesc spre deplina sa maturizare?

Epopeea națională — pe care, cîndva, istoria filmului românesc o

va defini ca pe una din acțiunile de cîpății ale cineaștilor noștri — se va îmbogăți cu cîteva pelicule de real interes: Sergiu Nicolaescu pregătește filmul cuceririi independenței de stat a României, în urma războiului de la 1887: Doru Năstase lucrează intens la **Vlad Tepeș**, Mircea Drăgan se apropie de sfîrșit cu **Aurel Vlaicu**, Malvina Urșianu a început pregătirile la **Întoarcerea lui Lăpusneanu**, iar Savel Stîpoul la **Comuna din Scăieni**, film consacrat lui Theodor Diamant.

Un număr și mai mare de filme evocă momente și personalități istorice mai apropiate sau mai îndepărtate de zilele noastre, pornind de la scenariile originale sau de la opere literare de prim rang. Astfel, Mircea Verolui consacră filmul său, **Cronica unor împărați desculți**, puternicele răscoale țărănești de la 1907, Mircea Daneliuc investighează perioada de început a fascizării țării, aducînd în prim plan figura unui gazetar care plătește cu viața încercarea de a spune adevărul și naivitatea de a crede că adevărul este compatibil, atunci, cu presa coruptă

telex perspectivă

Mai întîi o precizare. Filmele anului 1978 nu sînt unul și același lucru cu filmele producțiilor Caselor de filme ale anului 1978 și nu se pot confunda nici cu premierele cinematografice ale aceluiași an. Pentru că șirul premierelor noului an va începe cu filmele realizate în 1977, iar în producția Caselor de filme și a Buftei în anul 1978 vor intra deja filmele anului 1979...

Cineaștii și cinefilii, spectatorii și creatorii sînt mai puțin interesați de aceste disocieri, preocupări fiind — cum se știe — de ecoul fiecărui nou film românesc, de valoarea lui intrinsecă și comparată. Există însă un loc unde șuvoiul inspirației scenariștilor este stăvilit și așezat într-o matcă solidă și echilibrată, care în termeni de lucru se numește planul filmelor pe anul 1978. În afara celor intrate deja în lucru în ultimele luni ale anului 1977, planul conține

— ca orice plan — lucruri ferme (scenarii elaborate, aprobate, parafate, cronometrate, care nu-și așteaptă decît startul), probabilități (scenarii în lucru, în diferite faze) și incertitudini. Iar dacă se întîmplă ca tocmai o «incertitudine» să intre prima în producție în luna ianuarie, nimeni nu se va mira. Se întîmplă! Marea calitate a unui plan este să fie simplu, adaptabil, împrejurărilor și nu preconcepțu osificat.

Așadar pe genericul căror filme se vor scrie cuvintele «o producție a anului 1978», emblemă ce va trece poate neobservată în acest an, dar a cărei valoare se va dovedi inestimabilă pentru arhivarea anului 2000... cei care nu vor pridi să catalogheze, să fișeze...? Fișec ar fi deci, să începem cu filmele care vor vorbi acelor arhivari despre realitățile anului 1978, sau astfel spus cu cele pe care ne-am obișnuit să le numim «de actualitate» (numai din comoditate și inerție s-a înlocuit prepoziția «despre» cu «de» în această atitudine de folosită sintagmă?).

● La Casa 4 a intrat în producție în toamna '77: **Nuntă bătrînă**, un film care decupează din peisajul unui sat contemporan viața unei familii de țărani. Spiritul de real și profund interes, pe care îl manifestă eroii filmului în problemele obștei, conduce firesc la imaginea de ansamblu a vieții satului din zilele noastre. Scenariul: Al. și Ion Brad. Regia: Virgil Calotescu. Imaginea: Vivi Drăgan. Costume: Oltea Ionescu. Scenografia: Mihai Beciu. În rolul principal Mircea Albulescu.

● **Avaria** (Casa 1): o luptă eroică cu timpul, pentru a reduce la jumătate perioada de redare în folosință a capacităților de producție avariate într-un mare combinat industrial. De fapt o luptă cu inerția, cu neîncrederea, cu rutina soluțiilor comode, cu subaprecierea potențialului uman. O înfruntare de mentalități și concepții într-o situație limită, iar la cîpătul ei izbîndă: oamenii, comuniștii au fost la înălțimea imperativului momentului, neprecupețind nici un efort, sacrificînd

Tot talentul, tot entuziasmul în slujba unor filme demne de «Cîntarea României»

Epopeea națională se va îmbogăți cu pelicule de real interes ca:

Vlad Țepeș, Aurel Vlaicu, Întoarcerea lui Lăpușneanu, Comuna din Scăieni, Cronica unor împărați desculți, Ecaterina Teodorescu

Actualitatea noastră se va regăsi în filme ca: *Nunta bătrînă, Avaria, Septembrie, Gustul și culoarea fericirii, Băieții care aduc ploaie și lumină, Torentul, Audiența, Soarele și luna, Clipa*

din vremea dictaturii regale. Dinu Cocea va transforma figura legendară a Ecaterinei Teodorescu în erou de film, Andrei Blaier și Iosif Demian vor încerca în *Urgia* să ne ofere o imagine a traumelor și suferințelor

lor cumplite provocate de război; în sfîrșit, Dan Pița, Mircea Veroiu, Alexa Visarion, Dinu Tănase și Maria Callas-Dinescu pornesc în filmele lor de la (în ordine) *Bietul Ioanide* de G. Călinescu, *Ultima*

noapte de dragoste, *Intîia noapte de război* de Camil Petrescu, în vreme de război de I.L. Caragiale, *Dr. Poenaru* de Paul Georgescu și *Dumbrava minunată* de M. Sadoveanu, unii păstrîndu-se strict în limitele noțiunii de ecranizare, alții modificînd sensibil substanța modelelor literare.

Filmul de actualitate se anunță — deocamdată — reprezentat de 7 titluri. Alexandru Tatos analizează drama înstrăinării, pornind de la povestea unei fete atrasă de mirajul societății de consum, care va descoperi prin proprie experiență, adevărul, despre două lumi; Ștefan Roman se cantonează în mediul unui mare combinat industrial, urmărind ciocnirea dintre două mentalități despre muncă, despre datorie, pe fondul eforturilor eroice ale colectivului pentru remedierea efectelor unei avarii; în *Gustul și culoarea fericirii* Felicia Cernăianu ne propune figura unui «om al șantierei», invitîndu-ne să medităm mai adînc la adevărul potrivit căruia criteriul suprem de apreciere a oamenilor trebuie să fie faptele lor, gradul de angajare, competența și pasiunea cu care se dăruiesc muncii. Timotei Ursu își va realiza un vechi proiect, povestindu-ne istoria tragică a unui tînăr sedus de scrierile mincinoase ale traiului ușor, victimă a unui moment de rătăcire; Virgil Calotescu își va urmări eroii din *Ultima noapte a singurătății* în noul său film *Nunta bătrînă* a cărui acțiune se petrece după zece ani; Andrei Călin Băleanu ne va oferi un film

tot ce se cheamă interes personal, autodepășindu-se... Scenariul: Dorinel Dorian. Regia: Ștefan Traian Roman. Scenografia: Victor Țapu. Costume: Gabriela Rîșan. Imaginea: Octavian Basti. Muzica: Gabriel Mărgărit. Din distribuție: Mircea Albulescu, Ștefan Iordache, Emil Hossu, Ilarion Ciobanu, Draga Olteanu Matei, Ion Dichiseanu, Tora Vasilescu, Colea Răutu. Filmul a intrat în producție în anul 1977.

● *Septembrie* (Casa 5): un film cu și despre tineri. Un semnal de alarmă adresat tinerilor care-și amină deciziile și responsabilitățile. Un SOS receptat prea tîrziu de chiar emițătorul lui. Filmul (cu morala conținută și nu adăugată) urmărește consecințele nefaste ale unui act nechibzuit, într-o perioadă de cumpănă din viața unui adolescent. Scenariul și regia: Timotei Ursu, după un subiect de Adrian Dohotaru. Imaginea: Marin Stanciu. Scenografia: Margareta Moldovan. Costume: Zemleny Csaba. Muzica: Adrian Enescu. Primii 700 de metri

erau trasi în luna septembrie 1977. Din filmele care-și așteptau intrarea în producție la sfîrșitul anului 1977, aflate deci în diferite faze de lucru, dar înscrise ferm în același capitol fierbinte: «actualitatea»:

● *Gustul și culoarea fericirii* (Casa 1), un film despre pasiunea, probitatea și spiritul de înaltă responsabilitate al constructorilor noștri. Evoluția unui tînăr inginer din momentul în care se angajează ca diriginte al șantierului de construcții a unei țesătorii moderne. Ce fel de om este acest inginer? Bun profesionist, energic, promotor al noului, incomod prin intransigența pe care o manifestă în lupta cu inerția și incompetența, deci numai bun să se arunce în căutarea gustului și culorii fericirii. Scenariul: ing. Gheorghe Manole. Regia: Felicia Cernăianu.

● *Băieții care aduc ploaie și lumină* (Casa 3). Inspirat din viața șantierelor de muncă voluntară ale tineretului din anii 1976—1977, filmul încearcă să răspundă la o întrebare

difficilă: ce i-a adunat pe acești tineri în barăcile șantierului, de unde vin și ce-i însușește în munca dăruită, care înseamnă și angajare, și educație, și sacrificiu, și răsplată? O meditație despre viața noastră în răspunsurile ei de fiecare zi: solidaritate umană, căldură tovarășească, tehnică în slujba fericirii și nu invers. Scenariul și regia: Mihai Constantinescu.

● *Torentul*. Titlul nu conține numai o metaforă, e vorba chiar despre șantierul unui hidrocentrale. Scenariul: Pop Simion. Regia: Costin Azimioară.

● *Audiența* (Casa 5). Subiect din lumea satului socialist. Scenariul: Ion Buznea, George Cornea. Regia: George Cornea.

● *Soarele și luna* (Casa 5). Scenariul: Dumitru Carabăț. Regia: Nicolae Oprîtescu.

● *Clipa* (Casa 5). Scenariul: Dinu Sărau. Regia: Gheorghe Vitanidis. Ecranizarea cunoscutului roman,

(Continuare în pag. 22)

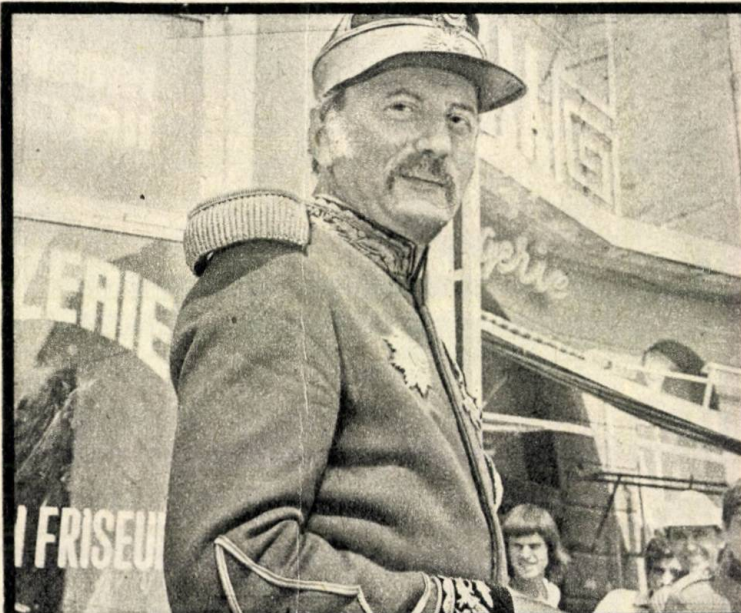
Festivalul «Cîntarea României» permanentă a climatului de muncă și creație

inspirat din viața tineretului universitar iar Mihai Constantinescu, prin **Băieții care aduc ploaie și lumină**, pătrunde în lumea tinerilor de pe marile șantiere ale muncii patriotice.

Un ultim capitol al enumerării noastre cuprinde comedile, filmele de acțiune și divertisment și este ilustrat de **Eu, tu și Ovidiu**, regia Geo Saizescu, **Nea Mărin miliardar**, regia Sergiu Nicolaescu, **Profetul, aurul și ardelenii**, în regia lui Dan Pița, **Melodii, melodii** de Francisc Munteanu, **Spaima de la miezul nopții** de Mircea Mureșan și **Cianura și picătura de ploaie** de Manole Marcus.

Cerind scuze cititorului pentru această lungă, dar considerăm noi, necesară citare, să vedem ce ne «spune» lista titlurilor și autorilor.

Sare în ochi, de la bun început, concluzia că cinematografia noastră a ajuns la o capacitate de producție neatinsă pînă acum, judecînd după numărul impresionant de filme istorice, dificile prin anvergură și complexitate. Chiar dacă pe ecranele lui '78 se vor întîlni, practic, roadele unui an și jumătate de producție, nu se poate să nu remarcăm faptul că **Pentru patrie** (2 serii) consacrat Independenței a fost realizat concomitent cu **Vlad Tepeș** (2 serii), **Aurel Vlaicu**, **Cronica unor împărați desculți**, **Dr. Poenaru**, **Urgia** — pentru a nu cita decît pe cele mai grele. Și nu se poate să nu subliniem că se pregătește intrarea, aproape concomitentă, a unui alt lot de filme cu mare investiție de efort: **Lăpușeanu**, **Comuna din**



Un film care evocă lupta pentru cucerirea independenței de stat a României, **Pentru patrie** de Sergiu Nicolaescu

Scăieni, **Ecaterina Teodoroiu**, **Bietul Ioanide** etc. Nu am început considerațiile noastre cu această remarcă nici dintr-o subapreciere a

problemelor de conținut, nici din dorința de a fi la baza tehnică și de producție a cinematografului nostru, ci pentru a vă propune să urmărim

telex perspectivă

(Urmare din pag. 21)

proiect incitant, ce a poposit pe mesele de lucru a numeroși regizori...

Gîndindu-ne la aceiași arhivari ai anului 2000, apelați deasupra bobinelor din 1978, nu putem să ignorăm faptul că uneori un film istoric poate să spună mai mult despre timpul în care a fost realizat decît chiar unul cu un subiect din stringenta actualitate a celui timp. Căci ce altceva este ceea viziune a autorului asupra faptelor istorice evocate, decît un mesaj adresat istoricilor viitorului? «Iată ce gîndeam noi atunci despre...» Ce poate defini mai exact și mai adevărat spiritul unui anume timp, decît meditația oamenilor ce au trăit atunci, ideile care i-au preocupat și i-au însuflețit? Noi trăim astăzi un timp în care meditația asupra istoriei asupra trecutului de luptă al poporului nostru, cunoaște o incandescentă

fără precedent. Iată deci noile pagini pe care 1978 le va înscrise în epopeea națională cinematografică.

● **Vlad Tepeș** (Casa 5) Filmul își propune, o dată cu reconstituirea spiritului epocii, reșezarea în adevărată și dreaptă lumină a uneia din cele mai complexe, mai dramatice figuri ale istoriei noastre. O replică convingătoare la o pseudo-literatură și filmografie tendențioasă, denigratoare. Două serii. Scenariul: Mircea Mohor. Regia: Doru Năstase. Muzica: Tiberiu Olah. Montaj: Adina Georgescu-Obrocea. Scenografia: Gută Știrbu. Imaginea: Aurel Kostrakievici, George Cricler. Costume: Ileana Oroveanu. Dintr-o distribuție numeroasă amintim pe: Ștefan Sileanu în rolul principal, Al. Repan, Ernest Maftei, Emanoil Petrut, Sorin Lepa, Teofil Vlăcu, Petre Gheorghiu-Dolj, Nae Gh. Mazilu, Petre Simionescu.

● Același caracter polemic la adresa unei viziuni acreditate de tradiția literară (În acest caz nuvele

lui C. Negruzzi) și de istoriografia romantică a secolului trecut, îl întîlnim în filmul **Malvinei Urșianu** (scenariul și regia) **Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu** (Casa 3). În locul celui vovod nelindurător, patologic crunt și violent, filmul va prezenta un Alexandru Lăpușeanu salvator al Moldovei, într-un moment de cumpănită criză politică și socială. Vor fi curmate capete și se vor agita caftane neliniștite, dar va apărea limpede faptul că acele comploturi boierești pe care Lăpușeanu le pedepsește cu asprime erau de fapt acțiuni trădătoare ale forțelor politice retrograde, ce doreau să înfeudeze țara unor puteri străine.

● Aspirația de a lumina o pagină de istorie mai puțin cunoscută i-a însuflețit pe scenariștii Florian Avramescu și Nicolae Dragoș în temerara întreprindere de reconstituire a Fanasterului de la Scăeni — prima încercare de aplicare în practică a ideilor socialismului utopic. Filmul evocă o personalitate de primă mă-

Tot talentul, tot entuziasmul în slujba unor filme demne de «Cîntarea României»

împreună — public, producători, factori de decizie — CALITATEA filmelor de acest tip realizate în paralel, atunci cînd ele vor fi supuse aprecierii publice, și să ne întrebăm dacă, pe lângă satisfacțiile pe care nu ne îndoiim că ni le vor oferi, nu este cazul să judecăm eventualele neîmpliniri și prin prisma unei insuficiențe de judicioase programări în producție a peliculelor de mare complexitate. Iar dacă ținuta lor va fi ireproșabilă, așa cum o dorim din tot sufletul, n-ar strica să privim alături, în «ograda» filmului de actualitate, pentru a constata dacă nu cumva realitatea, problemele zilelor noastre și oamenii zilelor noastre nu merită un procent mai mare din investiția și eforturile cinematografilor — inclusiv din partea producției de film — tocmai pentru a face din aceste filme documente convingătoare și expresive ale epocii. Este, desigur, o sugestie pentru anul și anii următori. Evident, nu spunem toate acestea pentru a crea sau întreține false tensiuni între filmul istoric și filmul de actualitate, laturi inseparabile și la fel de importante ale cinematografilor noastre; dorim numai să subliniem necesitatea judecării mai gospodărești și realiste a posibilităților de care dispune, spre binele filmelor, deci al spectatorului. Dar să închidem această lungă paranteză de sugestii metodologice și să revenim la ce ne spune repertoriul.

Tematic, evantaiul este deosebit



Se va regăsi tineretul universitar în *Băieții care aduc ploaie și lumină* de Andrei Cătălin Băleanu? Sperăm că da!

rime în istoria gândirii filozofice și politice românești, Theodor Diamant, care rămîne și unul dintre cei mai importanți socialiști utopici ai Europei secolului al XIX-lea. Printre celelalte personaje atestate istoric, care vor prinde viață pe ecran: boierii Golești, Ion Ghica, Hellade Rădulescu, Emanoil Bălăceanu, tînărul Nicolae Bălcescu. Regia: Savel Stîpou. Muzica: H. Maiorovic.

● Un alt film-portret a cărui naratiune e centrată în jurul unui personaj erou: *Ecaterina Teodoroiu* (Casa 1). Autorii își propun să scoată în evidență trăsăturile de caracter care au făcut dintr-o fată simplă de țărani din Vădenii Gorjului, o eroină de prim plan a istoriei neamului românesc. Un exemplu înălțător de dăruire pentru idealul de veacuri al poporului nostru: unitatea și neatințarea țării! Scenariul: Mihai Oprîș și Vasile Chiriță. Regia: Dinu Cocea. Reținem și declarația autorilor în insertul de pe prima pagină a scenariului: «Închinăm acest film femeii

române pentru spiritul ei de dăruire și dragoste de țară de care a dat dovadă de-a lungul zbuciumatei istorii a neamului nostru».

● Se mai prefigurează la sfîrșitul anului '77: un film despre sacrificiul eric al tîrănilor din satul Moisei împotriva trupelor hitleriste și horthyste (Casa 4). Scenariul: Nicolae Jianu. Regia: Virgil Calotescu; un film despre mișcările revoluționare ale anului 1848 (Casa 5). Scenariul în curs de elaborare: Petre Sălcudeanu; un film despre luptele de la Mărășești (Casa 5), scenariul Vintilă Corbu, Eugen Burada, Sergiu Nicolaescu; un film despre lupta clasei muncitoare pentru unitate politică la începutul secolului al XX-lea — personajul principal fiind activistul și propagandistul Stefan Gheorghiu (Casa 3), scenariul: Ion Pavelescu, Mihai Creangă, Șerban Creangă. Scenariul: Șerban Creangă.

● Ecranizările, ca de obicei la

loc de cinste. Cîteva nume de prestigiu ale literaturii noastre vor figura în 1978 pe genericul unor filme de mult așteptate. Mihail Sadoveanu va fi prezent pentru tinerele generații de spectatori prin intermediul a două ecranizări: *Nada florilor* (Casa 5). Romanul cu același titlu și alte povestiri («Cîntecul mioarei», «La noi la Vișoara») au servit ca sursă de inspirație scenaristului C. Mitru. Un film pentru copii și tineret. Momente ale începuturilor mișcării socialiste în România, formarea unei conștiințe progresiste a unui viitor militant. Eroul filmului: Iliș, un copil de 15 ani, cu valente autobiografice. Cadrul natural în care se vor desfășura filmările nu va constitui doar decorul, ci de multe ori — așa cum se întîmplă în proza lui Sadoveanu — va avea... rolul principal. Regia: Constantin Văeni.

● *Dumbrava minunată*: Filmări combinate, muzica lui Gheorghe Zamfir, o Lizucă și-un Patrocle ce
(Continuare în pag. 24)

Festivalul «Cîntarea României» permanentă a climatului de muncă și creație

de bogat; momentele și personalitățile evocate sînt de prim plan, ca importanță și semnificații, cuprinzînd epoci extrem de diferite. Ecranizările se îndreaptă spre piscuri de necontestat ale literaturii române, iar cînd aleg dintre scriitorii contemporani, o fac cu mină sigură. Merită subliniat că un condei de talia lui Eugen Barbu va ajuta pe Dan Pîța să dea viață filmică lumii lui Ioanide, realizînd scenariul după atît de cunoscuta operă călănesciană; este, dacă vreți, un indiciu al seriozității și tematicel cu care cineaștii își pregătesc succesul în confruntarea cu publicul. Actualitatea oferă și ea cîteva puncte de real interes. Uzina și șantierul, față de care filmul nostru are datorii vechi și doar în parte onorate, ni se propun cu subiecte interesante; satul apare, din păcate, destul de anemic reprezentat — sub raport cantitativ — în titlurile din 1978. În schimb, tinerii se vor regăsi, cu problemele și preocupările lor, în cîteva pelicule, fapt întru totul laudabil. Să mai notăm că ni se anunță cel puțin trei comedii, dintre care două muzicale, 2—3 filme polițiste și primul «western» al cinematografiei noastre, **Profetul, aurul și ardelenii**.

Cum vor fi toate aceste filme? Ei, aici avancronica nu poate să nu se apropie de prognoza meteorologică, pe care o invocam la începutul acestor rînduri. Uneori, pînă și un film văzut recoltează aprecieri contradictorii; cum să ne încumetăm, așadar, a ne pronunța asupra a 25—30 de filme viitoare? Există, totuși, premise chiar și pentru un



Înainte oricărei alte precizări: **Aurel Vlaicu** a fost un film greu de realizat. Dar s-a realizat

telex perspectivă

(Urmare din pag. 23)

vor fi așteptați la probe. Ceahlăul și tinutul Neamțului — surprinși «pe viu»: Scenariul: **Draga Olteanu-Matei**. Regia: **Maria Callas-Dinescu**.

● O lectură contemporană a prozei de inspirație socială a lui I.L. Caragiale (în principal nuvela «În vreme de război»). Cazul de alienare a unui hangiu îmbogățit de război, în contrast cu condițiile de existență ale celor mulți, țărani mințiți, înșelați și asupriți. Scenariul și regia: **Alexa Visarion**. Imaginea: **Nicu Stan**. Din distribuție: **Valeria Seciu, Liviu Rozorea, Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Florin Zamfirescu, Gilda Marinescu, Elisabeta Jar-Rozorea**.

● Dintre romanele lui **George Călinescu**, după **Felix și Otilia**, a

venit rîndul lui **Ioanide**. Scenariul: **Eugen Barbu**. Regia: **Dan Pîța**. Decoruri: **Virgil Moise**. Costume: **Svetlana Schiopu**. Film intrat în producție în toamna lui 1977. Două seri.

● Proza lui **Camil Petrescu** (liniile principale fiind preluate din romanul «Ultima noapte de dragoste, Întia noapte de război») a inspirat scenariul **Între oglinzi paralele**. Film de autor: **Mircea Verolui**, scenariul și regia (**Casa 5**).

● Două vîrfuri ale dramaturgiei clasice românești în două ecranizări, aflate în stadiul de proiect în toamna lui 1977: **D-ale carnavalului** (**Casa 4**). Scenariul și regia: **Lucian Pintilie** și **Coana Chirița** (**Casa 5**). Scenariul: **Draga Olteanu-Matei**.

Despre niciuna dintre ele nu se vorbește ca despre teatrul filmat, și nici despre transferuri între arte apropiate, ci ca despre două scenarii de film.

Poate că pînă la acel ipotetic catalog de arhivă al anului 2000 vor apare și alte versiuni, știut fiind că ecranizările devin și mai interesante, cînd se confruntă puncte de vedere, cînd se oferă... oglinzi (paralele sau nu). S-ar putea astfel concretiza (e drept eșalonată în timp) și inițiativa aceluia concurs de scenarii în cazul unei ecranizări importante.

Ce filme stîrneau risul spectatorilor din anul 1978 — se va întreba poate același prezumtiv arhivar? Putem fi liniștiți. Nu-i va fi greu să afle. S-ar părea că 1978 va fi un an bogat în comedii.

● Am adăuga la acest capitol al filmelor de divertisment un film polițist (să mai vorbim despre penuria de mostre autohtone ale genului?) **Cianura și... picătura de ploaie** (**Casa 3**). Scenariul: **Virgil Mogoș și Manole Marcus**. Regia: **Manole Marcus**.

● Comediile Casei 1: **Melodii**,

Tot talentul, tot entuziasmul în slujba unor filme demne de «Cîntarea României»



„La fel de greu de realizat a fost și *Vlad Țepeș* (regia Doru Năstase), dar despre acest personaj istoric așteptăm demult un film

Început de judecată globală de valoare. Cea mai importantă: cu una sau două excepții (dintre care cea mai regretabilă mî se pare absența lui Lucian Bratu), aproape toți regizorii care puteau da opere interesante vor răspunde prezent la «apelul» stagiunii 1978. Trebuie, astfel, salutată revenirea Malvinei Urșianu, a lui Geo Saizescu, a lui Mircea Mureșan, după perioade mai lungi sau mai scurte de «tăcere». Se anunță, apoi, debuturi foarte interesante. Unul dintre «virfurile» generației tinere de regizori din teatre, Alexa Visarion, își încearcă norocul în film; și pentru că «norocul e cum și-l face omul», mare minune să nu reușească...; Iosif Demian, un strălucit reprezentant al «noului val» de operatori de imagine, va debuta în regie, lucru pe care-l va face și «documentarista» Felicia Cernăianu. Aproape ca un debut trebuie considerat și filmul lui Timotei Ursu, care trebuie să confirme acum promisiunile conținute, cîndva, în primul său film.

...Așadar, cum vor fi filmele lui 1978? Să răspundem, în final, cu optimismul, dar și cu prudența învățată de la meteorologul de serviciu: nici o cinematografie din lume nu a avut, vreodată, 365 de zile, una după alta, cu cer senin. Totul este — și cititorii pot fi siguri că se face totu — ca media «zilelor frumoase» din anul cinematografic 1978, să fie mai ridicată, iar cîteva, cît mai multe din aceste zile însoțite, să strălucească.

Ion BUCHERU

melodii — scenariul și regia: Francisc Munteanu. Muzica: Temistocle Popa. Roluri scrise special pentru Margareta Pîslaru și Nea Mărin. Formații de amatori în căutarea consacării, dar nu cu orice preț.

● **Singur printre prieteni** — o demonstrație a neadevărului conținut în titlu. Cîteva concluzii: imposibilitatea izolării de colectiv, necesitatea dezvoltării multilaterale, armonioase, a fiecărui tînăr. Scenariul: Dumitru Solomon. Regia: Al. Tatos.

● O specie de comedie mai puțin abordată, fiind întotdeauna cu două tălșuri: satira. La Casa 3, **Eu și restul lumii**. Concepții și atitudini mic-burghize luate la goană și nimicite. Nu e prima dată cînd Teodor Mazilu își îndreaptă satira împotriva oamenilor care transformă un fleac într-o dramă, împovărîndu-și propria lor existență și a celor din jur cu false probleme. O pledoarie pentru echilibru, bun simț, firesc și măsură în relațiile dintre oameni. Scenariul:

Teodor Mazilu; Regia: Lucian Mardare.

● O comedie care nu are nevoie de nici un comentariu și de nici o reclamă: **Nea Mărin miliardar** (Casa 4). Scenariul: Eugen Burada, Vintilă Corbu, Amza Pellea. Regia: Sergiu Nicolaescu.

● **Fotbal** (titlul indică subiectul, sursa de inspirație și... suporterii). Scenariul: Mircea Radu Iacoban. Regia: Andrei Blaier (Casa 4). Și tot la Casa 4 — **Din cauza ta, geloaso**. Scenariul: Puiu Călinescu, Carol Corfanta. Regia: Carol Corfanta.

N-ar fi fost minunat ca privirea aceasta de ansamblu să fie de fapt acel lunar «telex» al revistei «Cinema»? Adică telegrame expediate de acum pentru 1978? Valabile nu doar de la o lună la alta, ci de la un an la altul? Adică să se în-

deplinească proiectele toate și întocmai? «Fie ca profetul să fie una și aceeași persoană cu făptuitorul» spune un personaj celebru dintr-un roman și mai celebru, «Moby Dick». Parafrazîndu-l, am putea dori pentru anul 1978 ca Buftea și Casele de filme, nu să fie una și aceeași persoană (nu se poate și nici n-ar fi bine), dar să fie mereu solidare la bine și la... mai puțin bine.

Iar creatorilor ce le putem dori? Ca între aceste proiecte și materializarea lor, între scenariu și filmele anului 1978, să nu intervină nimic altceva, decît... transfigurarea artistică.

Și, deși se spune că cineștii nu cred în posteritate, le urăm succes în 1978 ca și în... 2000!

R. PANAIT

privind
înapoi
cu mîndrie

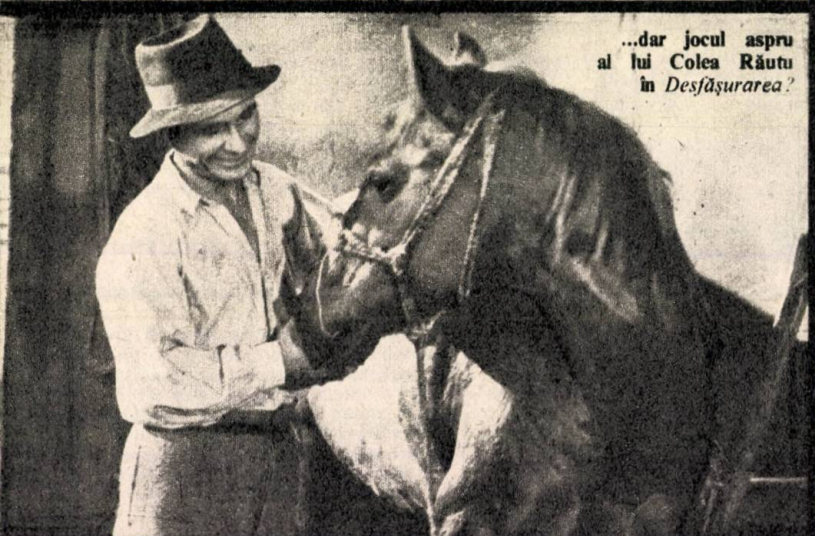
Actorii anilor și Actorii anului



Un tinăr cu farmec:
Radu Beligan
în *Răsună Valca*



Cine poate uita
surisul trist
al Silviei Popovici
în *La mîre?*



...dar jocul aspru
al lui Colea Răutu
în *Desfășurarea?*

Incontestabila lor contribuție la reușita
Morii cu noroc: Ioana Bulcă, Constantin Codrescu, Geo Barton



Nol, cronicarii, rămînem mereu datori actorilor. Aceasta se întâmplă de cînd lumea și pămîntul (de cînd lumea cinematografului, firește, și pămîntul ei), aceasta este, cumva, o boală a criticii de film, aceasta este... situația. Anii trec, actorii apar și dispar de pe ecrane, trecînd dintr-un rol în altul cu pasiunea neostenită a descoperitorilor de americi sufletești, lăsînd în conștiința spectatorilor urme durabile, adesea de neuitat; în cronicile noastre de film, însă, nu o dată, munca lor — lungi zile de nesomn creator, întrebări și răspunsuri, freamăt de gînd, risipă de talent și fantezie, artă — munca lor adesea literalmente grea, chiar supraomenească, rămîne consemnată într-un colț de frază, într-o paranteză, într-un etcetera universal valabil (din care, firește, nu lipsește niciodată nimic)...

Socotitori autorizați au calculat, de pildă, că un interpret al lui Hamlet, pe scenă (marea majoritate a actorilor de film, în paralel cu creațiile de film, joacă teatru, la propriu, uneori chiar seară de seară, alteleori nu neapărat seară de seară și nu neapărat Hamlet de Hamlet, dar joacă și teatru, așa încît exemplul nu mi se pare deplasat), un interpret al lui Hamlet deci pierde din propria greutate între 800 de grame și un kilogram în fiecare reprezentație. Despre «antrenamentul» actorilor s-a mai scris, el este absolut necesar în activitatea artistică, dar el nu răspunde, practic, decît unei singure «reguli» actoricești, regula — să-i zicem — sportivă. Dar cite alte reguli nu presupune autenticul act creator? Regula «de politețe», în primul rînd, aceea de a se face înțeles. Apoi regula autenticității, regula adevărului, regula prezentului, regula auto-controlului, regula transpunerii, regula decontractării, regula concentrării, regula voinței, regula sincerității, regula... și cite și mai cite alte reguli, scrise (ce frumos scria despre ele, cîndva, Jean-Louis Barrault) și nescrise ale travaliului actoricesc.

Într-un fel, fiecare nou personaj, pentru orice actor, înseamnă parcurgerea acestui drum, mereu, de la capăt... pînă la capăt. Aceasta dintr-un motiv elementar: două personaje nu se aseamănă, nu pot să se aseмене, unul cu celălalt, decît — eventual — «în linii mari». Dar numai din «linii mici», din mul-

**Avem actori minunați, dar critica se ocupă mai mult
de regizori
și amîină mereu gîndul despre interpreți.
E timpul să echilibrăm situația**

te, multe linii mici, poate fi făcut un rol mare. Actorii noștri știu asta foarte bine, o dovedesc în repetate rînduri, prin rolurile lor cu adevărat mari. Avem actori minunați, o știm — la rîndul nostru — foarte bine, numai că datorită criticii față de ei cresc mereu, nu știu cum se face, mereu reportăm gîndurile despre ei pentru cronică viitoare, și în cronică viitoare facem la fel, și așa mai departe, și așa mai departe pînă... prea departe. Deși — cu tot respectul necesar pentru creația regizorilor, pentru contribuția scenaristului și a tuturor realizatorilor angajați în munca de elaborare a unui film — știm încă de la Shakespeare, dacă nu cumva mai dinainte, că actorii sînt, de fapt, cronică vie și prescurtată a vremii. Lăsăm, pentru moment, de o parte, la fel de adevăratul adagiul chaplinian conform căruia «cel mai delicat instrument din lume este un actor. Îl poți distruge cu cîteva cuvinte».

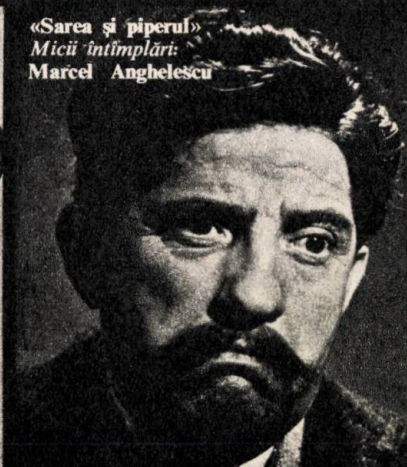
Dacă parcurgem scurta, dar totuși cuprinzătoare istorie a filmului românesc, vom putea constata cu ușurință că multe pelicule își datorează persistența în memoria noastră, cu precădere, actorilor. Ca să nu mai punem în discuție cazul unor filme de mult uitate, uitate uneori încă «din plecare», care mai transmit totuși peste ani, peste decenii, gestul unui actor, clipa de adevăr a unei interpretări menite să învingă timpul; subiectele multor filme le-am uitat de mult, uneori încă «din plecare», dar ne-au rămas din ele, peste ani, un zîmbet, o privire, o compoziție, tonul unei replici... Revenind totuși la filmele care au rămas: multe din ele, cum spuneam, au învins timpul și prin personajele lor, chiar dacă replicile dialogului mai sclîrțiau cîteodată, chiar dacă «situațiile de viață» nu aveau întotdeauna viață în ele, chiar dacă din «ființa» rolurilor nu lipsea schema; actorii, însă, le-au șlefuit cu migala talentului lor, le-au dat suflet din sufletul lor, viață din viața lor...

Să mergem pe firul unei (relative) cronologii a cinematografului noastre socialiste, dinspre ieri spre azi, oprindu-ne din loc în loc. Vă mai amintiți de tînărul muncitor din **Răsuna** vlea, cel cu chip și farmec de Radu Beligan, care deprindea din lecțiile lui lipsite de miez ale șantierului prețioase lecții de viață? Imaginea de mult dispărutului Con-

Vă amintiți
tonul autentic
al lui Iurie Dăric
din filmul *Pe
răspunderea mea*



«Sarea și piperul»
Mică întâmplare:
Marcel Anghelescu



D'ale carnavalului
rămas în memorie
datorită lui Birlic
și Giogaru

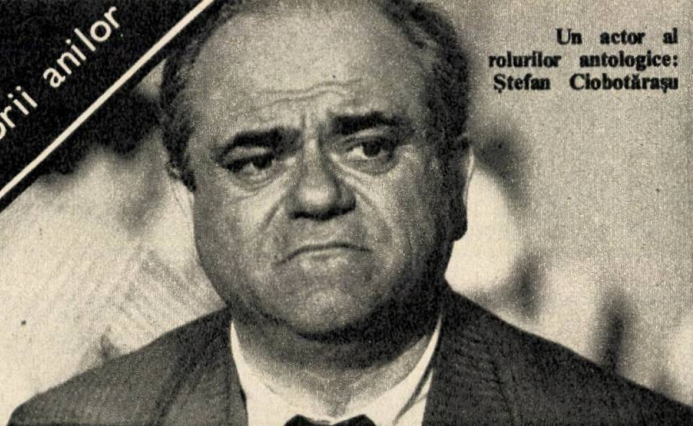


Adevărurile psihologice
și mesagerii lor:
Liviu Ciulei,
Irina Petrescu
și Lazăr Vrabie
(*Valurile Dunării*)



actorii anilor

Un actor al
rolurilor antologice:
Ștefan Ciobotărașu



Fișcul lui Petru
în Tudor și prestația
lui Vraca
în Brîncoveanu



Ce-ar fi fost
personajele
din Cînd primăvara
e fierbinte
fără Ernest Maftei,
Olga Tudorache
și Emil Botta?



Nu-i putem despărți
pe Mihălescu-Brăila
și pe Ion Caramitru
de Comoara
din Vadul Vechi



stantin Ramadan a rămas puternic
intipărită în amintiri ca o efigie,
scoasă din cadrele acelea îngălbe-
nite de vreme ale unui alt film al
Începuturilor, în sat la noi. A venit
apoi Desfășurarea și portretul lui
Ilie Barbu, țărănul la răscruce de
drumuri, din literatura lui Marin Pre-
da, s-a suprapus plină la confun-
dare cu chipul protagonistului Co-
lea Răutu, și cu liniile aspre ale
jocului său de mare autenticitate.
Erau anii Începuturilor, filmul nou
își dibuia încă mersul, dar actorii
și personajele lor devansau, prin
consistență, epoca...

Poate fi uitat sursul trist al Sil-
viei Popovici din **La mere?** Sau
zimbetul antrenant al lui Iurie Da-
rie din **Pe răspunderea mea?** O
capodoperă ca **Moara cu noroc**
care, la timpul său, deschidea noi
orizonturi gîndirii cinematografice
românești, nu-și datorează, oare,
trăinicia și jocul de mare forță
realistă și dramatică al protagonis-
tilor Constantin Codrescu, Geo
Barton și Ioana Bulcă, în personajele
clasice ale literaturii lui Sla-
vici? Sau regretatul Marcel Anghe-
lescu nu era el «sarea și piperul»
înteptei comedii **O mică întîm-
plare?** Birlic, Giugaru, Vasilica Tas-
taman n-au salvat, oare, tot ce se
putea salva din viziunea cinemato-
grafică simplificatoare a adaptării
(pe care am dori-o reeditată sub
alte auspicii creatoare) după **D-ale
carnavalului?** Sînt, toate acestea,
întrebări cu răspuns sigur, cu răs-
punsuri-argumente.

Treptat, realismul investigației ci-
nematografice a devenit un pretios
bun cîștigat al filmului național. Ac-
torii — pe lângă regizori și scena-
riști — au avut o contribuție deci-
sivă la această reușită. Liviu Ciulei,
Irina Petrescu și Lazăr Vrabie au
conferit personajelor din **Valurile
Dunării** forța unor durabile adevă-
ruri psihologice. Ernest Maftei și
Eugenia Bosînceanu, în **Cînd pri-
măvara e fierbinte**, au pus apă-

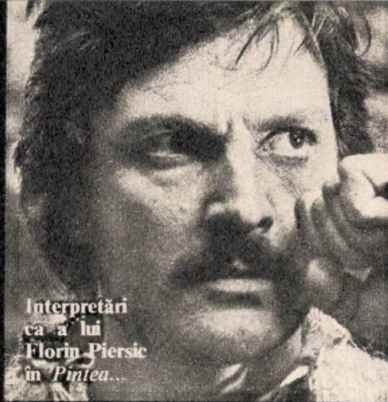


sată pecete de autenticitate pe eroii lor de la hotar de ere. Un actor de talia lui George Calboreanu explo- da, vulcanic, în **Setea**, film care marca și debutul esențialmente ci- nematografic al lui Ilarion Ciobanu. Personajul din **Lupeni '29** al lui Ștefan Clobotărașu — actorul care, între **Destășurarea** și **Așteptarea** a lăsat zeci și zeci de roluri, numai și numai antologice — rămîne, peste timp, ca un simbol al iubirii de adevăr și dreptate.

Cu trecerea anilor, filmul românesc, diversificîndu-și zonele tema- tice și artistice, ne va fi tot mai greu să alegem popasurile. Dar nu se impun, oare, de la sine creațiile unor actori ca Emanoil Petruț sau George Vraca în **Tudor**, dînd viață Vladimirescului și — respectiv — Brîncoveanului? Putem despărți oare **Comoara din Vadul Vechi** de Ștefan Mihălescu-Brăila și Ion Caramitru, **Dragoste lungă de-o seară** de Silvia Popovici și Ilina Tomoroveanu, **La patru pași de infinit** de Silviu Stănculescu, **Un suris în plină vară** de Sebastian Papaiani? Din **Cartierul veseliei** păstrăm una dintre primele imagini pe ecran (de fapt a treia) ale unui actor de mare subtilitate ca Toma Caragiu. Din **De-aș fi Harap Alb** rămîne jocul distins, cald, al lui Florin Piersic. Din **Gaudeamus Igitur** clipele frumoase de tinerete numite Ileana Dunăreanu, Șerban Cantacuzino.

Da, Victor Rebengiuc anunța din **Pădurea spînzuraților** cariera sa de roluri esențiale. Da, interpretării profund nuanțate a cuplului Irina Petrescu-Dan Nuțu i se datorează în mare parte «percuția» unui film ca **Duminică la ora 6**. Da, valoarea de ansamblu a unor filme ca **Golgota**, **Procesul alb** (în ambele, alt actor esențialmente cinemato- grafic: Gheorghe Dinică) sau **Răscoala** constă și în valențele deose-

Interpretări
ca a lui
Florin Piersic
în *Pînlea*...



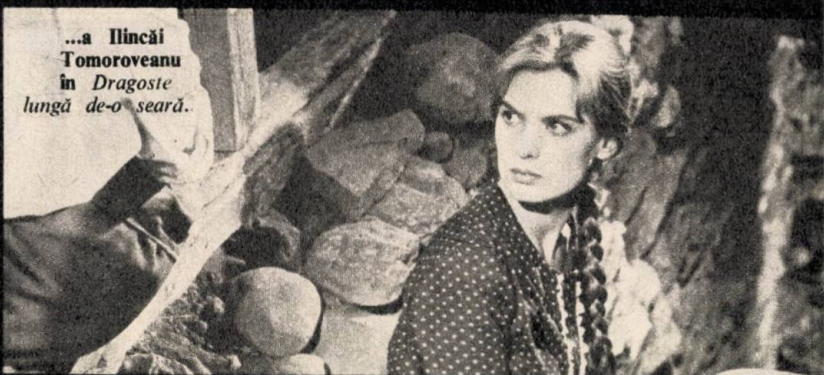
...Sebastian
Papaiani în *Păcălă*...



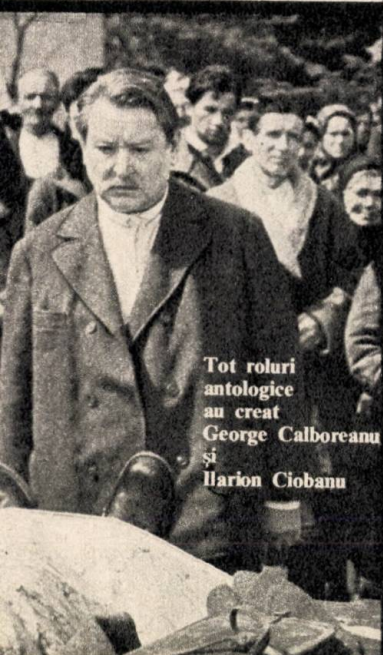
...Silviu Stănculescu
în *La patru pași
de infinit*...



...a Ilincăi
Tomoroveanu
în *Dragoste
lungă de-o seară*.



Tot roluri
antologice
au creat
George Calboreanu
și
Ilarion Ciobanu



...ale lui Toma Caragiu
și Mircea Albulescu
rămîn adevărate
reper
interpretative



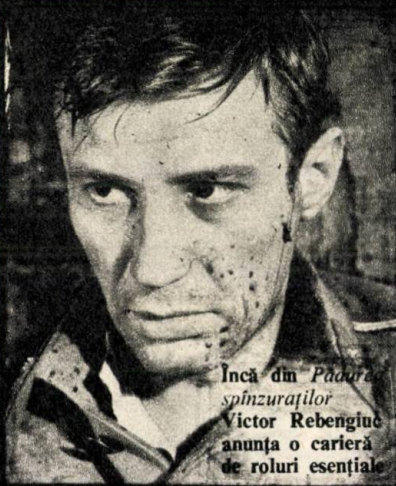
actorii anilor



Percuția unui film
ca *Duminică la ora 6*
se datorează
în bună măsură
Irinei Petrescu
și lui Dan Năpu



Forța unui personaj
se datorează
și actorului său
(Mihai Pălădescu
în *Meandre*)



Încă din *Pădurea
spînzuraților*
Victor Rebengiuc
anunța o carieră
de roluri esențiale



Actori ca Ion Marinescu
și Silvia Popovici
au impulsiona
evoluția filmului nostru
(*Gioconda fără suris*)



Amza Pellea
și forța legendară
a lui Decebal în *Dacia*

bite ale jocului actoresc. Da, Amza Pellea, în *Dacia*, avea forța de legendă a lui Decebal. Da, Margareta Pogonat — înspre începuturile unei cariere pasionante — și Mihai Pălădescu contribuiau decisiv la forța de comunicare a unui film-eveniment ca *Meandre*. Da, Emil Botta, în rolul acela de ardere intensă din *Subteranul*, nu poate fi nicicum uitat. Da, Margareta Pislaru a fost farmec din farmecul celui părăsit *Un film cu o fată fermecătoare*. Da, Silvia Popovici a fost însăși *Gioconda fără suris*. Da, actorii noștri, din toate anotimpurile filmului românesc, au făcut dovada unor calități interpretative deosebite, care au impulsiona, practic, însăși evoluția creației cinematografice spre parametri artistici din ce în ce mai ambițioși.

Să ne continuăm acest «tur de orizont» printre filmele deceniului nostru de-acuma, spre azi și spre mline...

«Testamentul» artistic al lui Ștefan Clobotărașu din *Așteptarea* va rămâne nelindoiis un document peste ani. Chipurile noi — Emil Hossu și Monica Ghiuță — s-au impus în *Decolarea* prin curajul sincerității. O galerie întreagă de buni actori au susținut un film ca *Facerea lumii*. În *Frății*, s-au înfruntat dramatic două caractere, prin care s-au exprimat elocvent doi actori temperamental deosebiți, Ilarion Ciobanu și Emanoil Petruț. Amza Pellea a demonstrat că poate avea și forța de legendă a lui Mihai Viteazul.



Margareta Pogonat
a atins o culme
în *Drum în penumbră*

Din fine nuanțe psihologice au fost desenate personajele **Seratei**, de către George Motoi și György Kovacs, de toți ceilalți protagoniști ai simbolicei nopți de răscruce. Sergiu Nicolaescu și-a deconspirat vocația actricească în **Cu miinile curate**.

Margareta Pogonat a atins o adevărată culme interpretativă în **Drum în penumbră**, desenind un portret de captivantă amplitudine psihologică. Adevărate bijuterii interpretative au fost, apoi, în **Felix și Otilia**, lucrate în filigram de actori consacrați — Eliza Petrăchescu, Clody Bertola, Gina Patrichi, Gheorghe Dinică, Violeta Andrei — sau de interpreți neprofesioniști ca Herman Chadrower.

Cele cinci personaje dominante ale unui film puternic și adevărat ca **Puterea și Adevărul** au avut cinci «stilpi de boltă» puternici și adevărați: Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Amza Pellea, Octavian Cotescu, Lazăr Vrabie. În **Ciprian Porumbescu**, Vlad Rădescu și Tamara Crețulescu au adus senin de tinerețe, ca și Adina Popescu în **Dragostea începe vineri**, ca și protagoniștii din **Despre o anume fericire**. Un film «de regizori» ca **Nunta de piatră** nu putea exista, cred (ca atare), fără senzaționalele performanțe actricești sembrate de Leopoldina Bălănuță, Eliza Petrăchescu, Mircea Diaconu. După cum stilul unui film

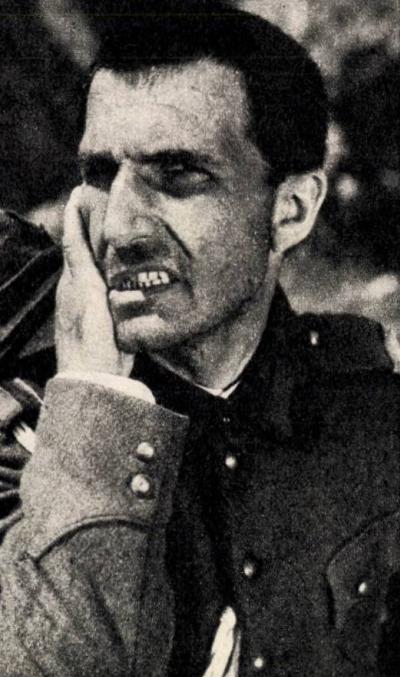
*Ilustre
cu flori de cîmp...
și cu mari actori
(Eliza Petrăchescu
și Carmen Galin)*

*Două caractere
ca două stînci:
Ilarion Ciobanu
și Emanoil Petruț
în Frații*



*Intensa vibrație
dramatică
din Patima
ar fi fost greu
de conceput
fără Draga Olteanu*

Un actor «eminamente»
cinematografic:
Gheorghe Dinică
(*Golgota*)



*Finețea nuanțelor
psihologice
din Serata
și cuplul György Kovacs —
George Motoi*



*Un film
de «regizori»
ca Nunta de piatră
și performanța unei
actrițe: Leopoldina
Bălănuță*

actorii anilor

Sergiu Nicolaescu și-a descoperit
vocația actoriească. Cu mâinile
curate

Cine ar fi spus
despre Gabriel Oseciuc,
în *Zidul*,
că este debutant?

Maria Ploae
în *Dincolo de pod*:
laureată a Festivalului
«Cintarea României»

O «celebritate»
în vîrstă
de 4 ani:
Lulu Mihăescu
în *Veronica*

Un actor
într-adevăr de excepție:
Mircea Diaconu

Atmosfera coplesitoare
din *Trecătoarele iubiri*
și interpreții
ei: Beate Fredanov
și George Motoi

ca **O sută de lei** e dat de jocul actoresc al Ilenei Popovici, de pildă, al lui Dan Nătu, de un firesc aproape ideal. După cum forța realistă a unui film ca **Vitornita** nu poate fi desprinsă de realismul interpretării actorești...

Pauză de respirație: să n-o uităm pe micuta Lulu Mihăescu, pe care copiii au suprapus-o, pînă la confundare, pe imaginea personajului titular din **Veronica**. Și să mergem mai departe... Poezia unui film ca **Întoarcerea lui Magellan** ține, sigur, și de factura interpretării unor actori ca Vladimir Găitan și Mihaela Marinescu. Fără Sebastian Papaiani și Mariella Petrescu, **Păcală** și **Păcălița** lui ar fi existat mai greu. Atmosfera coplesitoare a unui film ca **Trecătoarele iubiri** este și rezultatul jocului actoresc al protagoniștilor — George Motoi, Silvia Popovici, Gina Patrichi și Cornel Coman — al acelei scurte dar absolut antologice apariții, pe trist tărîm de mare, a actriței Beate Fredanov. Într-o compoziție «de tăiat respirația». Ar fi putut exista, oare, **Actorul și sălbaticii** fără Toma Caragiu? Alexandru Repan n-a fost, oare, un **Cantemir** memorabil? Fascinația unui film adevărat precum **Cursa** nu stă, oare, și în adevărurile de trăire ale interpreților Mircea Albulescu, Tora Vasilescu și Constantin Diplan? Nu a avut **Filip cel bun** un interpret — fără nici o exagerare — ideal în Mircea Diaconu? Performanțele actorești din **Ilustrate cu flori de cîmp** — Eliza Petrărescu, Draga Olteanu-Matei, Carmen Galin, Elena Albu — nu sînt ele un suport solid al pertinentei schite de moravuri? Gheorghe Cozorici n-a consolidat — prin personalitatea-i — «scenariul» rolului lui **Stefan cel Mare**? Marin Moraru n-a dat enorm «de la el» (și cîi are de dat!) în **Toamna bobocilor**? În **Zidul**, Gabriel Oseciuc a avut cumva vreo secundă de debutant? Alte întrebări, alte răspunsuri. În sens unic: filmul românesc a avut, are și va avea(!) actori de nădejde.

Sebastian
Papaiani
și Mariella
Petrescu:
Păcală
și
Păcălița
lui

Primul festival național «Cintarea României» a pus serioase probleme juriului menit să recompenseze cele mai valoroase creații actricești din ultimii doi ani cinematografici. Plăcută dificultate! Un Victor Rebengiuc în **Tânase Scatiu**, un Gheorghe Dinică în **Prin cenușa imperiului**, un Mircea Diaconu în **Mere Rosii**, un Florin Piersic în **Pintea**, o Maria Ploae în **Dincolo de pod**, un Amza Pellea în **Osinda** nu sînt interpretări la îndemîna «curentă» a oricărui cinematografii, au, sigur, nu numai valoare în sine, nu numai valoare afectivă, ci și valoare internațională, cum s-a dovedit de altfel. Nu o dată s-a spus, și îmi face plăcere s-o repet, filmul românesc dispune de actori cum au putine cinematografii ale lumii.

Unora le-a acordat atenția cuvenită. Pe alții i-a impus... și i-a uitat. Altoru nu le-a oferit încă marile prilejuri de afirmare. Pe alții nu i-a descoperit încă. În această ordine de idei, performanța unui film ca **Buzduganul cu trei peceti**, care reunește actori de la 17 teatre din țară, este într-un totu salutară. Dar am ajuns, iată, cu exemplele pe teritoriile anului recent încheiat. Nu știu dacă a fost sau nu un «an al actorilor» (cam toți anii tîmlului românesc, în paranteză fie spus, au fost și al actorilor). Dar tocmai pentru că, încă de la început, aminteam de marile îndatoriri neonorate sau amînate ale criticii de film față de actori as vrea să pun punct, aici, urului rapid de orizont printre actorii anilor pentru a poposi mai pe îndelete printre actorii anului 1977 și printre principalele lor roluri.

Firește, s-ar putea teoretiza mult pe tema contribuției specifice a actorilor noștri la dezvoltarea cinematografiei naționale. Dar învățătura unui adagiu mai mult sau mai puțin clasic nu este de ignorat: «Teoria nu-l grea deloc, dar practica-i și mai ușoară». În consecință, să trecem la obiect, repetînd însă precizarea că noi, cronicarii, orice am face, rămînem mereu datori actorilor...



Prin cenușa imperiului a demonstrat în lume valoarea actorilor noștri (Gheorghe Dinică, Ernest Maftei, Gabriel Osecu)



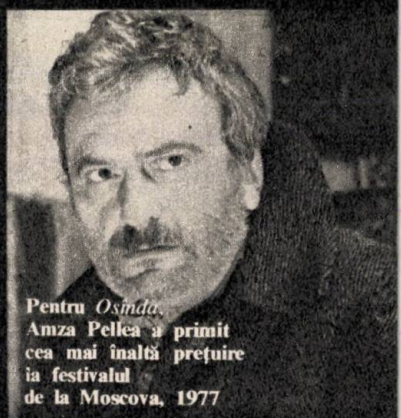
Alexandru Repan în *Cantemir*



...și Gheorghe Cozorici (în *Ștefan cel Mare*)



Fascinația unui film adevărat *Cursa* (cu Constantin Diplan și Mircea Albulescu)



Pentru *Osinda*, Amza Pellea a primit cea mai înaltă prețuire la festivalul de la Moscova, 1977

Bifurcări interpretative create în *Felix și Otilia* de actori ca Clody Bertola, Sergiu Nicolaescu, dar și de neprofesioniști ca Hermann Chladover



actorii anilor

«Cel mai greu
e să joci
cu privirea»
(Victor Rebengiuc)



Un om pentru o idee

După rolul titular din **Tănase Scatiu**, care i-a adus premiul cel mare în primul festival național «Cîntarea României», Victor Rebengiuc a realizat, în 1977, încă o performanță artistică de excepție.

Într-un rol covârșitor: acela al lui Mihai Viteazul din **Buzduganul cu trei peceți**. Ceea ce impresionează deosebi în jocul său sobru și elegant este capacitatea de a pătrunde dincolo de crusta replicii

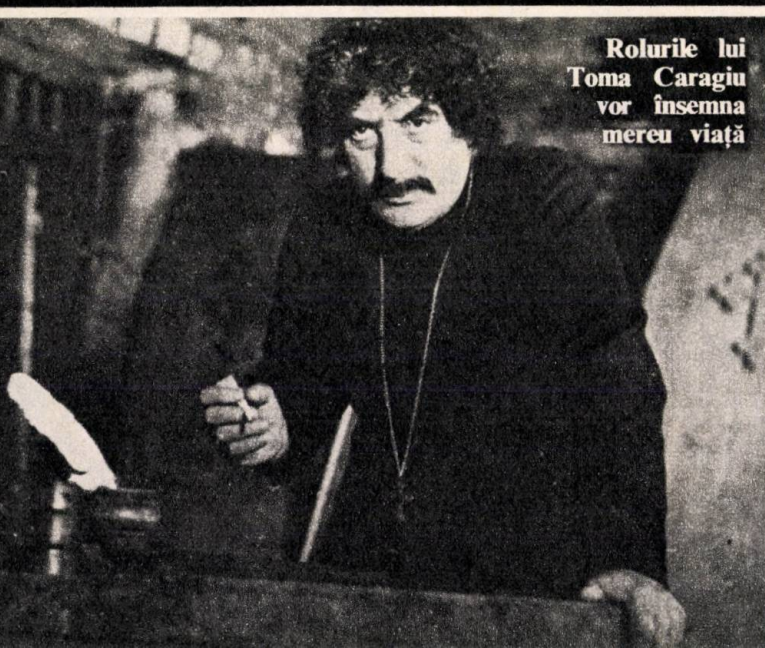
spre adîncimea gîndului care a iscat-o, dincolo de crusta faptei spre resorturile intime care au provocat-o. Știința (sau arta?) are, parcă, un nume: i se spune interiorizare. Dar interiorizarea lui Victor Rebengiuc — din clipele de neodihnă sau de răgaz, de veghe sau de încordare, de bucurie sau de tristețe ale domnitorului — au un «ce» al lor, nu există în sine, sînt ale replicii, ale gîndului, ale faptei, ale privirii. «Cel mai greu este să joci o privire» spunea, cîndva, actorul. Poate că într-adevăr așa este. Dar el nu joacă privirile. El privește pur și simplu. Privește, și-i simți privirea launtrică. Privește, și-i simți privirile ascunse. Privește, și-i simți oboseala sau visul, presimțirea sau durerea, chinul sau speranța. Poate că performanța cea mai importantă a actorului, aici, este de a fi Om într-un film de idei. Un om care a trăit și a murit (dincolo de film) pentru o idee, un om numit Mihai Vodă Viteazul, care a făcut cîndva, cu secole în urmă, ca inima țării, una, să răsună pentru toți românii deodată în clopotele catedralei din Alba-Iulia. În privirea lui Victor Rebengiuc arde și flacăra marii biruințe...

Viața de dincolo de viață

Spre începutul anului, în **Tufă de Venetia**, Toma Caragiu era un birocrat sofisticat, care teoretiza cu savoarea inteligenței sale acide «problema» unei căni sparte, fără

a lăsa nesofisticat nici un ciob. Probabil că totuși cioburile aduc ghinion. A urmat cutremurul din 4 martie. Apoi... Apoi l-am văzut, cald și omenos, cu zîmbetul său

Rolurile lui
Toma Caragiu
vor însemna
mereu viață



captivant și inconfundabil, în **Gloria nu cîntă**, filmul scînteietor al prietenului său de viață și de moarte, Alexandru Bocăneț; apărea acolo, Toma Caragiu, în două ipostaze, erau amîndouă pe ecran, le-am văzut mustind de viață, deși în viață nu mai era nici un Toma Caragiu. Spre sfîrșitul anului, în **Buzduganul cu trei peceți** l-am reîntîlnit din nou și am mai simțit o dată fiorul geniului său. Un personaj de comedie («popa Traistă» îl agrăiește Mihai Viteazul), pitoresc, dar sub sutana căruia se ascunde un suflet mare, o inimă de bravură, credință și devotament. Un personaj de comedie cu destin tragic. Da, personajul lui Toma Caragiu din acest de pe urmă film, părintele Pamfilie, căruia actorul îi dăruiește atîta viață, moare eroic, apărîndu-și crezul în izbînda Unirii, nu fără a lăsa, «poruncă de dincolo de mormînt», buzduganul cu trei peceți al domnitorului. Viața de dincolo de viață a unui actor ca Toma Caragiu n-are sfîrșit... Au mai trecut niște săptămîni, și **Marele singuratic** ni l-a readus din nou, cuceritor, pe ecran. Vor trece ani, decenii și rolurile sale vor însemna mereu viață.

Arta de a întreține suspensul

Ion Caramitru a interpretat pe ecran (ca să nu mai vorbim de scenă) roluri mai mari și mai frumoase decât acesta din **Oaspeți de seară**. Aici, în acest film cu profil aventuros și cu decor de război mondial, el joacă rolul unui radiotelegrafist, asupra căruia planează o suspiciune: este, într-adevăr, el, radiotelegrafistul așteptat, sau este un impostor, care încearcă să se insinueze, dușmănos, în grupul luptătorilor pentru cauza eliberării de sub ocupația fascistă? Era așteptat un radiotelegrafist și «oaspeți de seară» sînt doi: un bărbat (Caramitru) și o femeie (Beatrice Abramovici), amîndoi răspunzînd ca la carte codului conspirativ, amîndoi revendicîndu-și dreptul de a fi recunoscuți ca adevărați. Este limpede însă, unul trădează. Care? Dincolo de carențele cam evidente ale filmului, suspensul acesta reprezintă o situație prin definiție cinematografică. De ce am rememorat-o acum? Pentru



La baza creației lui Ion Caramitru: inteligența

că Ion Caramitru are un fel al lui, foarte al lui, de a întreține suspensul. Nu disimulează nimic din ceea ce ar fi de ascuns, nu îndeasă în ochi nimic din ceea ce ar fi de evidențiat, și de acolo, din mijloc de bun și rău, te lasă să crezi orice despre el, să-l suspectezi sau să-l crezi, să-l absolvești sau să-l învinovățești. Un stil incitant îl caracterizează interpretarea, cea mai nuan-

țată din film în privința sublinierilor temperamentale și psihologice ale personajelor. Dincolo de acestea toate, Ion Caramitru își evidențiază în fiecare film firescul care stă la baza tuturor creațiilor sale interpretative rezonante din **Despre o anume fericire**, **Porțile albastre ale orașului**, **Trei zile și trei nopți**, **Marele singuratic...**

A face sau a nu face sere la Viișoara

Pre numele său, în toamna și iarna bobocilor, i se zice Toderas, lasă impresia că cineva îl suspectează permanent gesturile și acțiunile și mai ales ideile, ideile sale care nu sînt ele totdeauna demne de un computer, dar sînt ale lui, și n-are voie nimeni să se atingă —nu-i așa?—de ele. Drept pentru care, uneori, nici nu le mai împărtășește semenilor nici sieși chiar, ba chiar nici nu se mai încumetă să le aibă. Cam de pe aici pleacă personajul lui Marin Moraru, angrenat într-un conflict perpetuu cu boboci și cu neveste, aflat chiar în sau între cîteva războaie cu propria nevestă, bătaioasă Varvara (cu chip de Draga Olteanu-Matei), cea fără de care Viișoara scenariului Petre Sălcudeanu și a regizorului Mircea Moldovan ar fi mult mai liniștită, desigur și mai somnoasă. Nedumerirea permanentă a acestui personaj, pentru care întîmplările sînt mereu prea mari, are un haz cu totul și cu totul special. Greu de prins în cuvinte. Se

întîlesc în ea teama de prezent, trecut și viitor, teama de propria persoană, teama de semenii și teama de Varvara, firește, cu un curaj neînmormur, pentru care întîmplările sînt mereu prea mici, și ideile personale întotdeauna foarte încăpătoare. Desenul lui Marin Moraru este alcătuit din linii frînte, chiar atunci cînd pupilele se rostogolesc în ochii imenși, atenți la cea

mai mică șoaptă sau la cea mai vagă adiere. Hazul este, nu o dată, demn de mari antologii ale risului. Erau cîteva astfel de momente în toamnă, sînt și acum în iarnă, și poate vor fi în celelalte anotimpuri, pentru că cineastii ne promit că se vor mai întoarce la Viișoara dar parcă acestui actor de mare virtuozitate comică i se cuvin și alte roluri, dincolo de anotimpurile bobocilor. Nu de alta, dar anotimpurile trec, conflictele cu «a fi sau a nu fi» sere la Viișoara, trec și ele și rămînem cu dorul unor mari personaje comice care-ar fi putut să fie.

Hazul lui Marin Moraru e cu totul și cu totul «al lui»



actorii anilor



Inconfundabila
Eugenia Popovici

La margine de lume și de poveste

În coliba aceea de la margine de lume și de poveste, cu lumină roșietică de sfârșit sau de început de lume și de poveste, basmul cinematografic cu «a fost odată un moș și o babă» începe ca toate basmele, molcom și așezat, «la gura sobei», și cu o poză absolut minunată de «moș și babă», cum

n-a încăput niciodată în niciun... cîntec. Da... aceasta e situația, basmul lui Gopo începe cîntînd și vocea aceea micuță și caldă din coliba de la margine de lume și de poveste este, oricît de ciudat ar părea, a Eugeniei Popovici (în duet cu... Mircea Bogdan). Apoi, basmul se «așază» pe sîrma în-

tinsă de Gopo între povestea lui Creangă și poveștile fanteziei sale, coliba devine palat și redevine colibă, marțienii vin și pleacă, doar băbuța din poveste rămîne neschimbată, micuță și caldă, înobilată de privirea ca o mîngiere a Eugeniei Popovici. Căldura aceasta din privirile actriței, care a însoțit nenumărate personaje ale scenei noastre și mult prea puține personaje ale ecranului nostru este a Eugeniei Popovici și numai a Eugeniei Popovici, inconfundabilă, este de fapt o culoare de suflet, pe care doar Eugenia Popovici și numai Eugenia Popovici știe s-o așeze așa, ca și cum nimica nu s-ar fi nîtmplat, pe chip și în privire. Unde am mai văzut această scripire interioară, micuță și caldă, de suflet? A, da, într-un alt spectacol al anului '77, într-un spectacol TV, cu «Surorile Boga» după piesa lui Horia Lovinescu, unde apărea, pentru cîteva scene doar, o femeie micuță și caldă care avea de «jucat» printre altele, o replică. Eufrosina (umflîndu-și pieptul și luîndu-și un aer dirz, ridică mîna cu pumnul strîns): Noroc! (mai încet, ca pentru ea) Să dea Dumnezeu! (fredonează Internaționala și iese)... În replica asta era un univers...

Ce-ar fi făcut grădinarul Miciurin?

De la Marin Preda, George Motoi a preluat întrebările existențiale ale lui Niculai Moromete și le-a adus pe ecran cu o fidelitate a desenului caracterologic care nu poate trece neobservată. Auzim clar, înainte de orice, gîndul personajului:

scormonitor, obsesiv, incitant, învîlitor. «Ce-ar fi făcut grădinarul Miciurin dacă...» Răspunsurile cad drept, țărănește. Simțim apoi, ba chiar vedem «pe dinăuntru», felul de a fi al personajului, curățenia sufletească și circumspecțiile pri-

mare, straturile ulterioare, contradictorii poate, dar cu justificări psihologice neinventate; ai senzația că te afli în fața unui copac care, secționat, îți poate dezvălui cercurile concentrice ale devenirii sale. Trece foarte evident (dar nu «prea evident») prin tinărul Moromete și seva rădăcinilor. De aici încolo —de la a fi cum trebuie—personajul trece prin film cu mare economie de exteriorizări sufletești (altfel n-ar mai fi cum trebuie), întunecîndu-și și limpezindu-și cugetul, înconjurat de femei frumoase care vorbesc toate, cu vocea mamei, înconjurat de replici literare și de împliniri mai mult sau mai puțin lumești, pierzîndu-și și găsindu-și forța de a se cunoaște pe sine. George Motoi îl însoțește pe Niculai Moromete «la pas». Nu îl devansează și nu rămîne în urmă, nici chiar atunci cînd personajul îi spune femeii iubite «îmi retrag simpatia față de tine». Pe chipul personajului nu zărești tresăriri, combustia este adîncă, se oprește la suprafață, și doar în extremis, în colț de geană, i se întvede o lacrimă. Dar așa trebuie: astfel l-ar fi trădat pe tinărul Moromete.



George Motoi ne ajută
să vedem personajul
«chiar și de dinăuntru»

Tase, de la tinerețe pîn-la bătrînețe

Un portret original face George Mihăiță în partea sa de caleidoscop din **Tufă de Venetia**: un portret din fotograme. Oricît de paradoxal ar părea, principala valoare a crochiurilor încremenite care rezumă viața eroului stă (de fapt, nu stă deloc) în mișcare. Tase rămîne, firește, același Tase, pe tot parcursul «intrigii», chiar dacă strînge cu timpul păr alb la temple și pe nesimțite atinge vîrsta pensionării. Rămîne același Tase, om cumsecade și binevoitor, suflet curat și nevinovat, scutit pînă și de vinovăția gîndului. Existența eroului implică, însă, cîteva riscuri. Bonomul tehnician de poduri, ajuns dintr-o întîmplare funcționar la ziar, și apoi reporter, și apoi mai mare în ierarhia publicației, din ce în ce mai mare și din ce în ce mai sus, trăiește la un punct al existenței sale un «moment al adevărului»: este pus în situația dramatică de a scrie un articol la ziar; tentativa, după încercări chinuтоare și desperate, nu-i reușește



La George Mihăiță
se simte plăcerea
de a juca

nicidecum și atunci cei care i-au deturnat cîndva cursul întîmplărilor se gîndesc să-l întoarcă de unde a plecat. Era prea tîrziu însă, bonomul Tase împlinise vîrsta pensiei. Fabula își are tilcul ei. Ceea ce reține atenția la George Mihăiță este prezența permanentă pe fața... tilcului. Din «poze» dispa-

rate, niciodată la fel în expresie, dar totdeauna... nemișcate, actorul — care s-a mai jucat, în 1977, de-a hoții și vardiștii, în **Accident**, și care are, mereu, o plăcere nedisimulată a jocului — desenează un «curs»: nu-i chiar atît de ușor să umpli golurile dintre poze...

Ca-n viață și ca-n filme

Dacă n-ai fi văzut-o în **Cursa**, ai crede că armele de farmec ale Torei Vasilescu sînt doar sutele de zuluți rebeli și ochelarii stîngheri de pe vîrfurile nasului, farmede, cu care trece (totuși cîntînd) prin **Gloria** nu cîntă. În **Cursa** n-avea nici zuluți, nici ochelari și avea totuși un farmec neprețuit, farmecul naturalității. Fără de care, firește, nici zuluții, nici ochelarii, cu aer de mister n-ar avea, acum și niciodată, niciun spor. De la prima ei apariție pe ecran, Tora Vasilescu a cucerit prin capacitatea de a fi «ca-n viață», evidențiată mai ales prin intonațiile replicilor, mereu schimbătoare, prinzînd în ele tonul mereu schimbător al stărilor sufletești. În **Gloria** nu cîntă i se cere să fie nu numai «ca-n viață» ci și «ca-n filme». Și este. Filmul e o revărsare de fantezie, de inventivitate, de ritm, o bucurie a privirii și a minții. Împreună cu principalii ei parteneri, Tora Vasilescu este foarte a filmului. Joacă rolul unei fete nostime și sugubețe care vrea să cînte. Atît.

O cheamă Gloria, și totuși nu-i chiar așa de ușor să cînti cînd ai drept rival un robot, pe numele său de botex tot Gloria, și pe care oamenii se străduiesc din răsputeri (nostime și sugubețe la rîndul lor) să-l facă să cînte. Pînă la urmă, firește, date fiind și învăță-

mintele multiseculare extrase de pe urma «conflictelor dintre oameni și mașini», Gloria — fata cu zuluți — va cînta, în ciuda robotului Gloria care, de supărare, bufnește și se înecă și se fisticește definitiv. Iar dacă Gloria — fata cu zuluți — cîntă, este pentru că Tora Vasilescu era și ea pe-acolo...

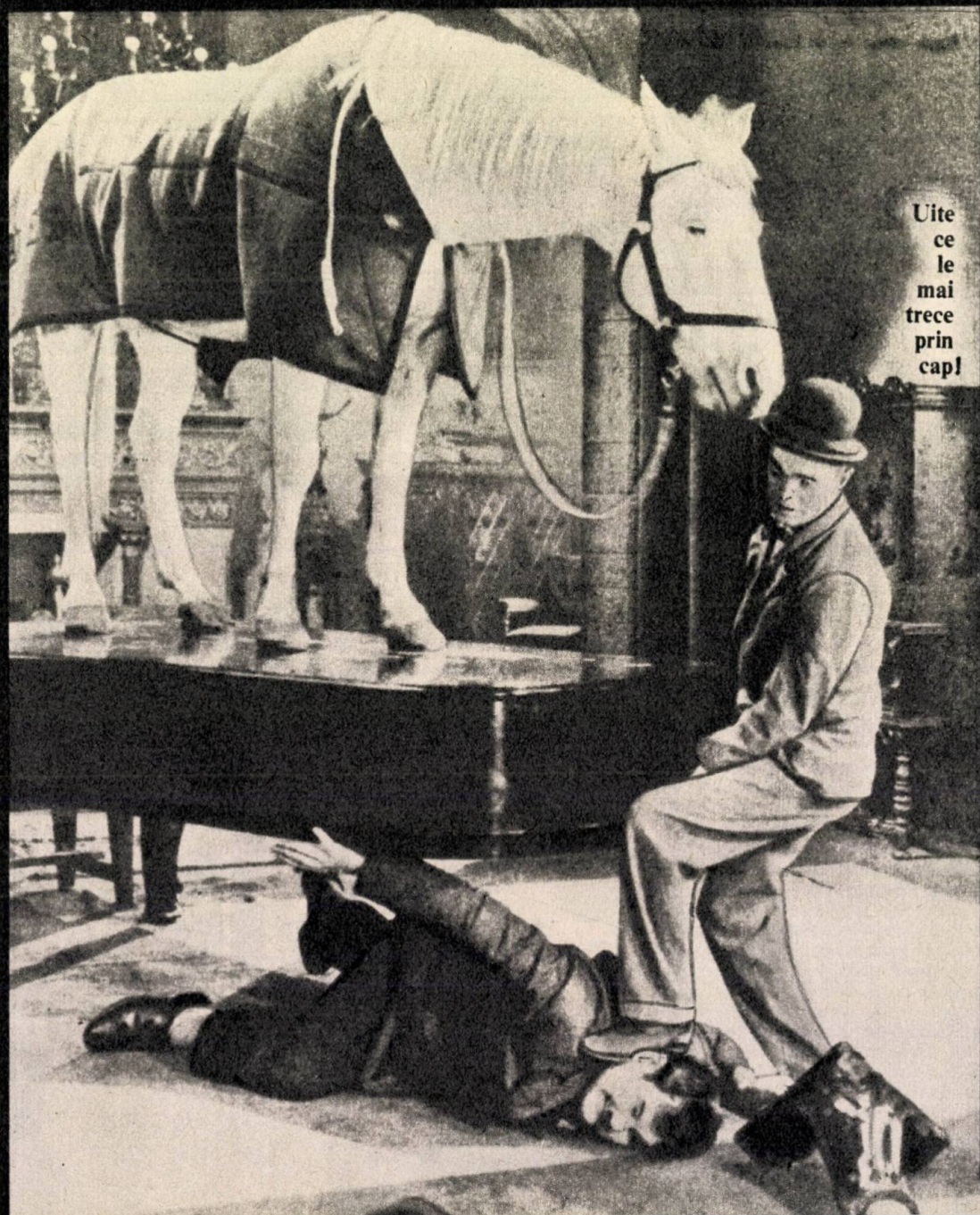
Grupaj realizat de
Călin CALIMAN



Armele farmecului
și ale talentului:
Tora Vasilescu

filmele poetului

Declarație de dragoste: și un film prost ne-ar face bine



Uite
ce
le
mai
trece
prin
cap!

Teodor Mazilu pune o întrebare capitală: «de ce mergem la cinema?»

M-am întrebat adeseori. De ce, indiferent de vîrstă, studii, sex, statură, convingeri estetice, iubim cu atîta patimă filmul? De ce sîntem atît de glorioși, de plini de speranțe, de copilărie cînd pășim într-o sală de cinema? La această întrebare fundamentală pentru viața noastră de fiecare zi, voi încerca să vă răspund în măsura posibilităților. Sînt convins că mi-am luat o sarcină dificilă dar nu-i nimic, asta îmi face o mare plăcere.

Nu sînt dintre cei care, după o expresie foarte răspîndită, mînîncă filme pe pline. La tinerete mergem la orice film, acum, spre rușinea mea, am ajuns să am criterii estetice, la unele filme mă duc, la altele nu...

A merge la un film nu e tot una cu a merge la teatru. A merge la teatru presupune cravată și solemnități, pe cînd la un film poți să te duci oricum, chiar în picioarele goale. Filmul presupune intimitate, discreție; a merge la un film echivalează cu o escapadă copilăroasă, o ștrengărie, ca și cum te-ai duce să furi cireșe. Există păcate care se dovedesc egale virtuții. Mi-am dat seama că o femeie mă iubește cu adevărat cînd m-a întrebat suav, așa, parcă în treacăt: — Nu vrei să mergem la un film? — La care film? — am răspuns eu năîng, depășit de evenimente, amețit de binefacerea și primejdiile certitudinii. — N-are importanță... Și un film prost ne-ar face bine!

Importanță deci era nevoia de a trăi împreună o iluzie, nevoia de a trăi împreună această iluzie atît de scurtă, atît de nemiloasă încît ne puteam lipsi de ajutorul capodoperei...

Filmul, după cum reiese din declarația foarte explicită a iubitei de acum un deceniu — are și valoarea unui medicament. «Și un film prost ne-ar face bine!»

Cînd femeile sînt îndrăgostite, mărturisesc odată cu iubirea lor și adevăruri fundamentale, implacabile, științifice. E foarte mult adevăr în această frază în aparență

frivolă, grăbită, parfumată, ondulată, prea feminină: «Și un film prost ne-ar face bine!». Da. Așa este. A merge la un film, fie el și prost, înseamnă a ieși în lumea cea mare, înseamnă că poți să depășești granițele propriilor tale dileme. Numai aspirinei li mai acord această deșănțată încredere.

Filmul, spre deosebire de celelalte arte, și-a creat foarte repede și cu resurse proprii o vastă mitologie afectivă. Filmul e o poveste arătată care, la rîndul lui, a născut alte povești. Filmul implică obligatoriu solidaritate, e ridicol să mergi la un film de unul singur, tot așa cum e trist, nedrept și neindicat medical să bei de unul singur. Nici pe Fellini nu l-aș putea vedea singur, am nevoie de un ajutor, am nevoie de un suflet, am nevoie să pălăvrălesc după ce văd filmul. Un film pe care nu l-aș putea comenta imediat la ieșirea din sală mi s-ar părea foarte trist și chiar mediocru.

Ca în orice iubire există teama de a pierde paradisul mult visat. M-am temut și eu de confruntarea dintre film și televiziune, credeam că filmul va fi învins și voi fi nevoit să-i pansez rănile. Nu, m-am temut degeaba. Televiziunea n-a reușit să distrugă imaginea «finței ideale», a calomniat-o dar nu m-a convins de dreptatea ei. Televiziunea seamănă cu o femeie comodă, rezonabilă, virtuoasă, bună, gospodină, autoare de plăcinte remarcabile, dar lipsită de farmec. Televiziunea vine la tine acasă fără să te întrebe dacă dorești așa ceva, îți dezvăluie mistere și lumini de paradis cînd tu ești încă mahmur și încă în papuci. Televiziunea declanșează, într-un fel sau altul, un act de agresivitate, comportarea ei — dacă se poate vorbi de așa ceva — aduce a o îmbrățișare nedorită. Filmul implică libertatea, alegerea... La un film te duci, nu vine el la tine acasă.

Și acum, după scurgerea nemiloasă a timpului, îmi amintesc cu emoție această stîngace declarație de dragoste: «Nu vrei să mergem la un film?» Cînd o femeie

vă pune o asemenea întrebare, puteți să fiți sigur de temeinicia sentimentelor ei.

Iubesc filmul fiindcă el dezvăluie în cel mai înalt grad nevoia omului de perfecțiune, fie ea fizică, fie ea morală... «Ai văzut ce ochi frumoși are Alain Delon?»... «Bine le-a făcut criminalilor că i-a prins în fine, așa meritau...»

Ce copilărie sublimă ascunde psihologia spectatorului, pentru el desăvîrșirea fizică e tot una cu cea morală. Și ochii frumoși și justiția implacabilă.

Ce sînt, la urma urmei, vedetele pe care uneori din grabă și frivolitate le ironizăm, le privim de sus? Dacă le privim de sus credem în utopica noastră vanitate, stabilim cu forța relații de egalitate. Trebuie să fim mai îngăduitori cu vedetele, ele sînt sublime, indispensabile, nu ne vor rău. Vedetele reprezintă — și această iluzie se naște în colaborare, ținîndu-ne de mîna — o lume ideală, iubirea cea mare. Ne intristăm copilărește cînd aflăm că ei, glorioșii, sînt oameni, se nasc, chelesc, beau și mor... Vedeta este investită în imaginația noastră cu toate darurile, predestinate altădată zeilor; frumusețe și nemurire... Ce-i rău în asta? Noi n-am vrea să fim superbi și eterni?

De ce ridem și acum văzîndu-i pe Stan și Bran? Puține din filmele rămase de la ei mai păstrează miresma capodoperei. Totuși ridem. Ridem pur și simplu. Ridem pentru că unul e prea slab, altul prea gras, ridem fiindcă unul se împiedică și altul se ține țeapăn. Dar ridem în primul rînd fiindcă amîndoi se comportă ca niște copii, le urmărim cu tandrețe aventurile și spunem: «Uite ce le mai trece prin cap!» și cu tot subconștientul nostru încărcat ne recunoaștem în toate farfuriile sparte, în toate aceste grosolane năzbîții.

Filmul ne obligă și la acțiune: țipăm, ne agităm, vrem și noi să dăm o mîna de ajutor detectivilor; trăim cu tot sufletul destinul personajelor. Eu, cînd văd un film, n-am orgolii estetice, toată grija mea e de ordin moral, ea, infidela, să se întoarcă la căminul conjugal, banditul să fie pedepsit și ăla mic să se vindece de scarlatină, operația la stomac să reușească.

Numai filmul are puterea de a ne face fericiți cu mijloace atît de simple...

Teodor MAZILU

critica criticii,
dar nu numai a ei

Ghid pentru uzul cineastilor neajutorați



Oferim mai jos tabloul citorva noțiuni mai des întâlnite în critica cinematografică, ca și în limbajul curent al amatorilor

de film cu dorința de a îmbărbăta pe cineastii care, sperându-se de gravitatea și sonoritatea lor, rămân timizi și neajutorați: cuvintele în domeniul, sensurile acestora li se par prea adânci și deci insondabile și o propoziție dintr-o cronică incluzând chiar și un simplu termen din cel de mai jos devine nitroglicerină. Iată-l într-o selecție cu totul parțială ale cărei lacune nu trebuie să-l îngrijoreze pe beneficiarii întrucât le vom completa cu proxima ocazie:

Actualitate — termen desemnând cerința imperioasă ca filmele noastre să se adreseze spectatorilor cu subiecte din propria lor viață răspunzând unor întrebări de primă importanță și interes pentru prezent; rețeta sigură propusă cineastilor neajutorați pentru atingerea acestui țel este simplă: în locul implicațiilor psihologice se introduce în film un proces de producție cât mai complicat, cu multe detalii tehnice, se arată câteva peisaje industriale văzute de la distanță, eroul principal — muncitor sau inginer pentru a fi mai ușor recunoscut poartă cască și mănuși de protecție iar problema planului economic, productivității muncii și indicilor tehnologici este amintită cu prilejul unui ședinte filmat în întregime. Nu ocoliți ter-

menii de specialitate, fac impresie și nimeni nu-l va critica, pentru că ei par dovada că sînteți buni cunoscători ai vieții, ancorati în procesul de producție. Conflictele sentimentale n-au ce căuta după această rețetă, pentru că un om de tip nou subordonează viața sa personală intereselor societății, iar problemele ce se ivesc le rezolvă pe parcurs.

Atractivitate — noțiune care exprimă visul oricărui cineast neajutorat: acțiunea trebuie presărată cu «suspense»-uri, eroii vor fi înveliti în mister, deznodămîntul neașteptat și în contradicție cu așteptările nu numai ale spectatorilor care urmăresc filme, dar și ale actorilor și colegilor care contribuie la realizarea lui. Un film atractiv deșteaptă curiozitatea și interesul, naște cozi la casă și oferă «bîșnițarilor» un prilej minunat de a dovedi valoarea filmului prin prețul pe care-l cer pentru bilete.

Beneficiar — cel cărui i se adresează filmul dar mai ales cel care îl cumpără: cooperăția de consum, unele întreprinderi. Se folosește în-deosebi reclama: la hanurile prezentate bucatele filmate în prim plan trebuie să fie delicioase, ospățările frumoase și atente, unghiul de filmare astfel ales încît să cuprindă mai ales firma localului și virfurile mușilor din apropiere sau măcar un brad; dacă e vorba de fabrici care produc macarale, vagoane sau țevi laminate spectatorul trebuie convins că interiorul locuinței sale ar fi mai optimist și mai vesel dacă

și le-ar decora cu ajutorul lor sau măcar dacă și-ar procura în colecție un asemenea produs.

Curaj — însușire de preț al eroilor care sînt puși să sară în prăpastie, să înfrunte vitregia naturii dezlănțuite, să se bată cu toți reprezentanții relelor; grijă în folosirea acestei metode pentru a nu supăra pe cineva care se simte direct vizat de-o critică și mai ales prudentă cînd e vorba de probleme mai delicate cum sînt producția, atitudinea față de muncă, relațiile cu superiorii. E preferabilă o cădere în abisul naturii decît o ridicare pe scara ierarhiilor funcțiilor.

Dialog — adjuvant de preț al filmelor care se susțin nu odată cu ajutorul unui toiaș format din cuvinte atunci cînd imaginile sînt puține, palide sau neconcludente. Pentru o peliculă nereușită dialogul poate fi adesea salvator, mai ales că spectatorii, în decursul vremurilor, mai întîi au învățat să citească și doar mult mai tîrziu s-au dus la cinematografe. Proverbial «vorba lungă, sărăcia omului» nu se potrivește aici pentru că, la plată, lungimea scenariului se la și ea în considerare. Unde mai pui avantajul de a înlocui o parte a acțiunii cu un discurs sau o ședință!

Emotie — filmele autentice trebuie să trezească la spectator emoții puternice și imediate astfel încît valoarea peliculei să poată fi judecată avîndu-se în vedere cît de udă e batista spectatorilor, în-deosebi a celor de gen feminin; plînsul

animația

Retrospective '78

Studioul Animafilm își propune să facă din anul 1978 anul unei revelații. Afinitatea latentă dintre poezie și arta animației urmează să depășească stadiul unei timide contactări și să devină o evidență. Nume mari ale poeziei românești, de ieri și de astăzi, sînt conjurate să patronizeze această dificilă dar curajoasă tentativă de transpunere într-un alt limbaj artistic a scenariilor ideale pe care le include metafora poetică. Versurile lui Eminescu, Bacovia, Emil Botta, Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Nichita Stănescu (deocamdată) au făcut obiectul unui studiu atent din unghiul de vedere al unui limbaj revelator pe specificul filmu-

lui de animație. Este tocmai ceea ce încearcă să realizeze Ion Truică (autor al unor filme inspirate de Cervantes, Andersen și de legenda populară a Mășterului Manole) în proiectele sale pentru 1978: **Bacovia** și **Remember** (un motiv eminescian trecut prin sensibilitatea lui Nichita Stănescu) • **Poezia** lui Emil Botta «O caleașcă trasă de fluturi» va constitui metafora unui film de Laurențiu Sirbu în care călătoria vieții noastre urmează să apară ca un zbor invers dinspre bătrînețe înspre tinerețe și copilărie. • **Mihai Bădică**, autor a două filme lucrate în plătlină lăcar și **Geneza** (după un scenariu al poetului Marcel Mihailescu) care s-au bucurat de mult succes, meditează la transpunerea cunoscutelor poezii «Cîinele de lîngă pod» de Geo Dumitrescu • În timp ce poezia își afirmă astfel drepturile, Adrian Petringenaru se pregătește

să treacă de la războaiele daco-romane (filmul **Legenda Dochiei** aflat în lucru) la legenda întemierii Moldovei cu filmul care se va intitula **Zimbru**. • Nici umorul nu va rămîne mai prejos în planurile studioului Animafilm. Ion Popescu Gopo își va urma împerturbabil calea lui și în 1978 cu **Scurte istorii** (ale medicinelor), **Luminița Cazacu** va prezenta în noi ipostaze pe eroii **Odisei**, **Ulise** și **Penelope**, deveniți între timp contemporanii noștri, iar **Virgil Mocanu** va continua să ne relateze peripețiile unei familii care utilizează tehnica modernă cu trănăie prejudecăți antice • Copiii vor rîde și în anul viitor de isprăvile celor doi eroi ai serialului **Bălașel** și vor avea plăcuta surpriză de a întîlni o veche cunoștință, **Pătrățul**.

ANIMATOR

sau aplauzele sînt dintre indicatorii cel mai exacti ai valorii unei opere cinematografice după ei putîndu-se stabili cel mai exact «top»; pentru ca filmele sînt emoţionale în mod sigur pe viitorii spectatori ele trebuie agreate cu sentimente general-umane ca de exemplu dragostea de mamă, iubirea nefericită dintre doi tineri sau altele şi nu trebuie să lipsească măcar o scenă «tare», în care nervii privitorilor să fie puşi la încercare.

Film — un lanţ de fotografii în mişcare capabil să capteze în sala de cinematograf cît mai multă lume; se obișnuieşte fragmentarea lui în două părţi numite «serii» (indiferent, în ce moment al desfăşurării sale) şi se serveşte neapărat cu o «completare» de unde reiese că prin definiţie filmul singur este incomplet. Luat ca atare, el devine atît produsul ce se oferă spectatorilor, cît şi «obiectul muncii» pentru critici care în lipsa lui nu pot decît să scrie articole generale, sinteze, păreri retrospective cetoase sau să dea sugestii creatorilor (păstrînd însă secretul «reţeta succesului» pentru că altfel totul ar fi prea perfect şi ar face orice critică inutilă şi fără obiect).

Generic — listă a realizatorilor neajutoraţi ai filmului, de preferinţă de pus la început pentru a avea siguranţa că măcar în parte va fi citită şi poate reţinută de spectatori; din anchete şi sondaje s-a observat că numele care se ţin minte sînt de obicei cele ale actorilor anunţaţi printre ultimii cu precizarea «cu participarea lui X», vedetele trecînd adesea neobservate, iar regizorii neajutoraţi cu toate că apar separat şi imaginea stăruie asupra numelui lor sînt de cele mai multe ori ignoraţi (singurul remediu pentru această din urmă constatare este ca ei să joace şi un rol în film, eventual de cavalier, de cerşetor sau haiduc, în orice caz ceva mai pitoresc).

Haz — una dintre însuşirile cele mai gustate de spectatori fie că reiese din limbajul eroilor, fie că se obţine prin efecte speciale, băţul cu frîscă, alunecări pe o coajă de banană, întorsături surprinzătoare de situaţii în care eroii antipatici sînt puşi într-o postură ridicolă, caraghioasă, li se toarnă din gresală o căldare de apă în cap, se ciocnesc de un stîlp sau altele de acest fel. Indiferent de subiectul filmului, hazul este întotdeauna bine primit dar din păcate spectatorii de astăzi nu pot fi făcuţi să rîdă chiar atît de uşor, iar un simplu zîmbet nu poate fi înregistrat ca probă a valorii întrucît în sala de cinematograf este întuneric.

Imagine — filmul este întotdeauna constituit din imagini a căror principală calitate trebuie să fie caracterul luminos; cele mai sigure imagini sînt cele care seamănă cu ilustratele întrucît sînt mai uşor recunoscute şi mai lesne de realizat, dar în film trebuie să existe şi prim-planuri care să scoată în evidenţă

frumuseţea actorilor, croiala costumelor lor, clipele de tensiune cînd eroii plîng sau rîd şi evident detaliile mai exotice ale unor peisagii.

Limbaj — specialiştii vorbesc despre un «limbaj cinematografic» care trebuie să asigure personalitatea filmului, caracterul său specific. Cum nimeni nu ştie în ce constă acesta, tema limbajului filmic a devenit cea mai pasionantă şi la îndemînă preocupare a teoreticienilor şi chiar a realizatorilor cînd participă la «savante» mese rotunde, simpozioane, dezbateri. Celui care va reuşi să definească mai exact termenul i se oferă o bună recompensă de către toţi regizorii şi operatorii neajutoraţi pentru că asta îi va împiedica pe criticii nepricepuţi să-l folosească întotdeauna cînd vor să «distrugă» un film realizat cu onestitate şi cu ajutorul a mulţi metri de peliculă.

Modă — termen cel mai adesea folosit în sens pelorativ de criticii neajutoraţi care s-au plictisit de filmele ce seamănă între ele; de fapt un gen la modă exprimă adesiunea largă a publicului, entuziasmul său. Lungimea «cozilor» de la casa de bilete şi pînă la urmă determină mărirea încasărilor; schema unui film de serie e uşor de stabilit; dacă e de aventuri, eroul e ori foarte voinic şi dibaci ori dimpotrivă surprinzător de pipiriu dar de o inteligenţă ieşită din comun; se adaugă neapărat o idilă între o fată frumoasă capturată de bandiţi şi cavalerul dreptăţii al cărei fericit deznodămînt apare odată cu inscripţia «sfîrşit» pusă la fiecare oricărei pelicule; pericolele, peripeţiile, răsturnările de situaţii trebuie să fie cît mai multe şi e de dorit ca în ultima clipă eroul curajos sau eventual unul dintre adversarii lui să dovedească o atitudine neobişnuit de umană; limbajul personajelor e de dorit să fie argotic pentru că expresiile pîcănute cuceresc adesea mai uşor decît o discuţie intelectuală de mare profunzime.

Oglindă — se spune adesea că filmul trebuie să fie o oglindă a realităţii; grije mare ca spectatorul să nu ajungă să creadă că moartea eroului său preferat e adevărată şi asigurarea unei protecţii corespunzătoare pentru actorii ce au interpretat roluri negative şi pe care copiii, dar şi unii adulţi, li privesc cu duşmănie pe stradă sau în magazine; singurii care au privilegiul să fie serviţi peste rînd după ce un film a rulat în oraş sînt interpretele eroinelor frumoase şi eventual nefericite sau ai cavalerilor fără pată şi prihană.

Popularitate — ţelul suprem al cineastului neajutorat şi care doar astfel ajunge să fie cunoscut, imitat în ţinută, vestimentaţie şi limbaj iar în cel mai bun caz chiar luat drept model pentru ilustrate sau reclame; suportorii filmelor care ating o cotă apreciabilă de popularitate sînt la fel de fanatici ca şi cei ce se adună în jurul idoloilor «balonului rotund» cu deosebirea că nu folosesc pancarte, trompete şi nu

li blestemă pe antrenori (în cazul nostru pe regizori) că nu l-au distribuit în filmul «reprezentativă a ţării» (noţiune încă neinventată poate datorită lipsei unor competiţii internaţionale în care protagoniştii să se ciocnească direct, atît la propriu cît şi la figurat).

Ris — noţiune atît de rar întîlnită la filmele cineastilor neajutoraţi încît nu are ce căuta în acest ghid (a se căuta în capodopere).

Succes — condiţie a supravieţuirii oricărui cineast neajutorat şi în acelaşi timp hrană sufletească pentru «zile negre» de inactivitate sau nereuşită; singurul mod de a te eschiva de această permanentă a cinematografului e să-ţi întitulezi producţia «film de artă» ceea ce dintr-o dată pare s-o scoată de sub întreg cortegiul de exigenţe, criterii şi cerinţe; ca să poţi face asta, trebuie să ai însă în spate 2—3 filme cu care întreprinderile cinematografice şi-au făcut planul.

Tensiune — ceea ce filmul realizează prin scene spectaculoase, momente de surpriză, imagini ale îndrăznicii nemălîntînute a eroilor (evident obţinute cu ajutorul cascadorilor şi a foarfecii de montaj, în secvenţe care sînt rod al unor «filme speciale»); cum este greu să-ţi dai două ore spectatoriilor sub tensiune (ar fi obositor şi greu de suportat şi pentru ei) sînt îngăduite momentele de reverie, meditaţiile filosofante, filmarea împrejurimilor acţiunii, tiradele plictisitoare şi imaginile idilice ale unei linişti patriarhale, în care timp privitorii pot şi ei atîpi puţin.

Vedetă — în mod surprinzător actorii netalentaţi ajunşi în această postură sînt persoane capricioase, voluntare, ştiînd să-şi aservească uneori nu numai spectatorii care aleargă după autografe dar întreaga echipă de filmare prin tot felul de procedee: nu vin niciodată la timp lăşîndu-se aşteptaţi, sînt veşnic nemulţumiţi de costume, cer cît mai multe prim-planuri, nu-şi învaţă la început rolul, vor mereu program special; în cadrul genericului numele lor trebuie scris cu majuscule şi în culori ca să atragă atenţia (eventual alăturîndu-li-se şi poza) iar la spectacolul de gală cer să li se acorde toată atenţia întrucît ei «au ţinut pe umeri» tot filmul; sînt disperăţi dacă nu sînt recunoscuţi pe stradă şi dacă acţiunea filmului a interesat mai mult pe spectatori decît propria lor figură; ţin foarte mult ca numele lor în cronici să nu apară doar în paranteze sau ca despre ei să nu se spună decît că «au fost în rol».

Ion PASCADI

Nota: Prezentul ghid se adresează acelor care se recunosc în el ca şi acelor care, din gresală, au nimerit printre cineşti. Sugestiile şi reclamaţiile regizorilor, scenariştilor, actorilor şi criticilor adevăraţi sînt nule şi neavute. Păcat însă că pe lumea asta nu există doar ei ci şi ceilalţi.

retrospectivă
Cannes 1958

După douăzeci de ani...



Știu, titlul nu e nou... L-a folosit înaintea mea Alexandru Dumas — Tatăl nu Fiul — dar am considerat că nimeni nu-mi poate contesta dreptul de

a-l folosi la rindul meu. Așadar, acum douăzeci de ani, într-o dimineață de mai, pornea din țară — pentru prima oară cu destinația Festivalul internațional al filmului artistic de la Cannes, trei cineaști români: Gopo, Piersic și cea care semnează aceste rânduri.

Mi-aduc aminte ca acum: aveam o bună dispoziție colectivă și un «rău de avion» personal (dovedit și consfințit ca atare în anterioarele mele călătorii prin țară). Escala de la Budapesta m-a refăcut pentru o vreme. Escala de la Paris coroborată cu solitudinea tovarășilor de drum m-a refăcut definitiv și irevocabil. Repetind în minte versurile din școala primară — deformate actoricească — «Românul are șapte vieți/ În pieptu-i de aramă», am conchis că nici românca nu poate avea mai puțin. În consecință, la atingerea obiectivului nostru cinematografic, Cannes-ul, mă simteam ca voinicul din poveste și ca voinicii de lângă mine: vizionam cîte șapte filme pe zi, participam la tot atâtea conferințe de presă, excursii de agrement, cocktailuri de diverse naționalități și dineuri de diverse specialități.

Dar iată Cronos mă trage de minecă: îmi sugerează s-o iau de la început... și mai ales în ordine cronologică. Cu plăcere!

Vineri, 2 mai 1958, ora 22. Palatul Festivalurilor Cannes; seară de inaugurare. Al XI-lea Festival internațional al filmului a fost declarat deschis. Amfitrioana, Danielle Darrieux, a primit pe scenă, cu o delicată stringere de mînă, pe fiecare actor, delegat să reprezinte cinematografia patriei sale. Am urcat pe scenă cu emoția și incetineala primilor pași din viață, primind aplauzele cuvenite țării mele care nu mai era demult pentru nimeni «o țară pe undeva, pe la Poarta Orientului». Cînd a urcat Piersic aplauzele au fost acompaniate de șoapte: «parcă ar fi Jean Marais în tinerete». Am coborît și împreună cu Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Jayne Mansfield, Mitzi Gaynor, Maria Töröcsik, Tatiana Samoilova, Judina, Keiko Kisch, Carmen Sevilla, Orson Welles, Jorge Mistral, Charles Boyer, Jean Marais și cîți alții, am ocupat lojile rezervate invitaților din toate colțurile lumii.

Acea splendidă producție afri-

**În 1958,
primul film
și
prima delegație
de
cineaști români
își făceau
intrarea
la Cannes:
revelații,
surprize,
afirmări**

●
**Cinematografia
noastră
era
foarte tînăra
dar se făcuse
cunoscută**

●
**Amintirile
noastre
au două decenii,
dar,
evocîndu-le,
realizăm
drumul lung
pe care
l-am parcurs**

cană **Arcul și fluierul** ne-a smuls parcă din eleganta sală de nuanță ivorie, ca să ne poarte fără suflare pe necunoscutele cărări ale unei lumi uluitoare de colorate unde mama natură așteaptă răbdătoare exploratorii cineaști ca s-o descopere.

Și a fost ziua a doua... Ziua în care «au zburat cocorii» cum a fost numită instantaneu spre a fi deosebită de celelalte în cadrul pașionatelor discuții, oficiale sau particulare. Și nu numai pentru că a luat premiul — nu se putea să nu îl ia — dar pentru că a fost într-adevăr o revelație. O revelație a cinematografului sovietic, începînd cu scenariul după acel hipersensibil Arbuzov, continuînd cu uluitorul ochi magic — al lui Kalatozov și terminînd cu magistrala — nu, nu interpreta-re — ci trăire a Tatiane Samoilova.

Am făcut cunoștință apoi cu Bardem, al cărui film **Războiul** ne-a făcut să cutreierăm alături de secerători cîmpurile Spaniei, cîmpurile ei arse de soare și de incendii răz-bunătoare.

După numai o zi am străbătut **Țara zăpezii**, sfîșietorul film japonez unde gheșele se străduiesc cu inima grea să ducă o viață ușoară...

Am colindat — cu ochii și cu sufletul — pe meridianele și paralele, făcînd astfel **ocul pămîntului în 18 zile** cît a durat festivalul: dimineața film de desen animat, din cine știe ce țară a pămîntului, la prînz picnic la Insula Sante Marguerite, după masă film artistic din Suedia, seara film artistic din Canada. Și iar: dimineața un film documentar, la prînz un tur prin Monte Carlo, după masă film tunisian, seara englez... Și d-a capo, dimineața film științific, la prînz o plimbare binemeritată pe străzile Nissei (una îi poartă probabil și azi numele lui Panait Istrati), după masă Cehoslovacia, seara Italia, și Argentina, și Mexic, și Ungaria, și... și... și...

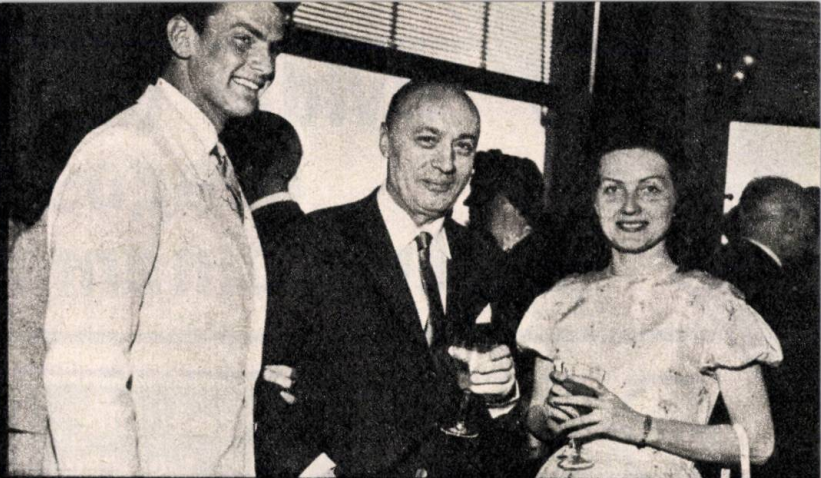
Iar în ziua de 14 mai un popas de trei ore în România. Cu Panait Istrati. Cu **Ciulinii Bărăganului**. Prima ecranizare a unui roman realizată de un francez — regizorul Louis Daquin, avînd printre altele merite, pe Florin Piersic, o Ciuleandă și o Marie Tănase...

Odată cu Panait Istrati, acest pelevin obișnuit pe drumurile Franței, publicul a mai aplaudat o veche cunoștință (veche doar de un an de astă dată), în persoana lui Gopo, al cărui film de desen animat **Șapte arte** — care a deschis Ziua filmului românesc — luase premiul cu un an înainte la Festivalul de la Tours 1957.

Tara gazdă ne-a făcut la rîndul ei cunosţinţă cu Unchiul Tati.

Am întîlnit apoi — pe lângă Michèle Morgan şi Henri Vidal — pe care îl cunoscusem în ţară cu un an înainte cu prilejul Săptămîinii filmului francez în România — pe Danielle Darrieux, Arlety, Madeleine Robinson, Jeanne Moreau, Silvia Monfort, Francois Arnoul, Dany Robin, pe inegalabilul Fernandel care a petrecut o zi întreagă cu delegaţia română şi apoi fiindu-ne amfitrion la Marsilia în cadrul Săptămîinii filmului românesc în Franţa. Pe scriitorul Marcel Achard, autorul neuitatului Domn Topaz. Pe Iutkevici. Pe Carlo Ponti şi pe... şi pe...

Am stat împreună la vizionări, împreună am luat parte la lungile discuţii — nu arareori contradictorii — împreună la plimbările şi pe plaja de pe ţarmul Mediteranei. L-am înţeles atunci pe Cocteau, poetul-cineast sau cineastul-poet, într-una din plimbările mele tîrziu în noapte după o zi extenuantă de vizionări, cînd



Cu Charles Boyer şi cu Jean Marais al nostru (adică Piersic) am avut lungi discuţii. De la Boyer am aflat atîtea lucruri despre cinematograful de atunci



Fernandel a fost şi a rămas prietenul cineaştilor români. Amintirea despre el ca actor şi ca om este neatinşă de vreme

al lui Maurice Chevalier să dispună publicul şi mai ales juriul în vederea decernării premiilor.

La dîneul de închidere, meniul-ul a fost prezentat nu în obişnuitele coperti vişinii ale marilor restaurante ci în... surpriza serii: un carton alb îndoit: pe prima copertă un elegant buchet de flori desenat în peniţă, instalat într-un nu mai puţin elegant vas susţinut de un gueridon; pe ultima copertă un chenar în formă de ecran încadrînd cuvîntul:

Fin

Darul — pe care îl păstrez şi astăzi era semnat Bernard Buffet 1958.

Iar amintirile pe care le voi păstra întotdeauna vii, le ofer la rîndul meu tuturor pasionaţilor celei de a şaptea arte din ţara mea, sub semnătura

Angela CHIURU 1978

umbra lui părea că mă însoţeşte recitîndu-mi admirabilele versuri albe dintr-o poezie ce o descoperisem mai demult. Vorbea de o plimbare tîrzie în noapte după o zi copleşitoare — ca toate zilele lui — cînd, extenuat dar fericit de împlinirea găsită în munca pe care o iubea atît de mult, măsura ţarmul în aşteptarea somnului care nu mai venea. Şi dintr-odată descoperă în calmul apelor Mediteranei invitaţia la odihnă profundă, regeneratoare de puteri.

Asemeni lui — marele oficiator al celei de-a şaptea arte — şi eu — devotată ucenică — mi-am refăcut forţele pentru...

...Duminică, 18 mai, ultima zi a Festivalului.

Oaspeţii au fost trataţi cu o foarte proaspătă comedie muzicală **Gigi** prezentată «hors concours» probabil pentru că irezistibilul zîmbet

După prezentarea Ciulinilor Bărganului, eu, Piersic şi Gopo primim ca oaspeţi pe Michèle Morgan, pe Charles Boyer şi alţii



Ovidiu Gologan sau dragostea pentru cinematografie



Studiul unui creator singular duce la descoperirea unor «figuri manifeste», trimițându-ne la ceea ce Raymond Bellour numea «o formă de gramati-

că, o gramatică deschisă, o gramatică a stilului». («Pentru o stilistică a filmului»). În cazul directorului de fotografie, pe care îl vom numi «operator» pentru a simplifica, modul de gândire specific decurge din obsesia exercitată de o anume temă vizuală, insistența pe o mișcare de aparat, un fel propriu de a lumina cadrul, preferința pentru o încadratură oarecare etc. Un operator care și-a definit un stil și-l evidențiază cu claritate, și la cercetare atentă stilul său va fi recunoscut, chiar dacă lucrează cu regizori diferiți care pun asupra filmului, cum e și firesc, amprenta stilului lor.

Filmele pe care le-am ales pentru demonstrarea acestei asertiuni teoretice sînt **Moara cu noroc** (1956, regia: Victor Iliu) și **Pădurea spînzuraților** (1964, regia: Liviu Ciulei). Imaginea este semnată de Ovidiu Gologan, al cărui stil se impune cu pregnanță.

O perspectivă clasică asupra eclerajului conferă filmelor lui Gologan nota de coerență și armonie, fiecare fotogramă fiind o mică bijuterie cu valoare picturală.

În secvența cu care se începe **Pădurea spînzuraților** lumina generală este sumbră. Fețele soldaților se conturează anevoie pe fundalul cenușiu al unei după-amieze noroase. Năclăite într-o lumină dezaprobatore pregătirile pentru execuție se desfășoară încet, conturînd ideea de ceremonie absurdă. Lentoarea acestei secvențe nu este dată numai de desfășurarea în timp, ea fiind accentuată de monotonia coloristică. Paleta, alternînd infinite nuanțe de gri, traduce cu subtilitate încremenirea timpului. Starea de tensiune pe care o transmite imaginea rezultă tocmai din așteptarea schimbării de tonalitate care înțirze să se producă. Dintr-o dată însă, după execuție, noaptea invadează ecranul. Soldații care au asistat la spînzurarea lui Svoboda se întorc către sat, cortegiul tragic scîldat într-o lumină rea asemenea unei ploii fără sfîrșit. Puterea de șoc a acestei schimbări de lumină rezidă tocmai în rapiditatea cu care at-

**Fiecare film
al lui Gologan
are
o temă vizuală
tradusă
în
metaforă plastică**

mosfera sumbră și intens teatrală (înțeleg prin acest termen intenționalitatea cu efect dramatic servită cu mijloace din arsenalul poetic) este contrapusă aerului de «real», sentimentului de «real», pe care îl respiră prima secvență. În timp ce toată ceremonia spînzurării lui Svoboda se desfășoară într-o lumină difuză, sub un plafon de nori, fără nici un artificiu de iluminare, după consumarea actului intervin reflecțiile care sfîșie cu brutalitate noaptea. Brazdele de pămînt se estompează, cerul dispare; filmați în plongée, martorii își pierd parcă chipurile, și odată cu ele identitatea, devenind o masă informă. Sintagma alcătuită din aceste două modalități de prezentare ale aceluiași spațiu se constituie ca o paradigmă într-o serie mai lungă în care se mai remarcă prin acuratețe și dubla tratare a portretului lui Svoboda. Astfel la prima lui apariție condamnatul este iluminat frontal. Operatorul nu s-a mulțumit însă doar cu această lumină și a adus un rețuș portretului luminînd ochii personajului o idee mai mult decît restul chipului. Senzația de lumină interioară pe care o degajă Svoboda vine tocmai din acest artificiu de iluminare, ochii lui purtînd parcă o lumină nepămîntească. De îndată ce Svoboda însă intră în imperiul morții, chipul său parcă se șterge. Filmat în contre-jour, el ne părăsește cu o clipă înainte de a muri. Deasupra lui pendulează lanțul spînzurătorii. Tot ce mai rămîne în urma acestui om este un gest crispat cu care își caută în zădar un nasture pe haină.

Valențele poetice ale secvenței amintite emană din grija operatoru-

lui pentru o anume rimă interioară, din inefabila prezentă a unui vocabular alcătuit din imagini-semn, «im-segno» cum le numise Pasolini. Rapida schimbare de tonalitate luminoasă și coloristică trădează o profundă înțelegere ideatică în absența căreia Ovidiu Gologan nu ar fi putut da atîta frumusețe secvenței comentate.

În **Moara cu noroc**, contrapunctul vizual se constituie cu și mai mare pregnanță. Spațiul dramei cuprinde într-o acoladă imensă drumul eroilor de la adevăr la minciună, lungul lor drum din ziua către noapte. Ancorat într-un spațiu colosal, hanul își dezvăluie cu parcimonie interioarul. Consistența pereților devorati de umbre și lumini fantastice, fragilitatea ferestrelor care înghit cu aviditate lumina de afară, ritmul vizual obsedant pe care îl pun în evidență liniile paralele ale stîlpilor de susținere ori ale treptelor care duc din han în camerele de dormit, toate aceste date ale spațiului fizic se transformă grație luminii puse de directorul de fotografie în tot atîtea date ale spațiului mental la nivelul căruia se petrece de fapt drama personajelor. Există în acest film o secvență antologică datorită rafinamentului lui Ovidiu Gologan. Este vorba de momentul întoarcerii lui Ghiță la han îndată după ce Ana, lăsată lui Lică, l-a înșelat. Hanul e gol. Privirea eroului pipăie podelele cu testură vegetală amintind de carnația copacilor. Către acoperiș suie în stîlpi aceeași sevă de pădure. Brusc, privirea descoperă treptele care coboară în pivniță. Și iată că aceste linii paralele aduc în amintire corzile tambalului care cîntă o muzică desucheată, în timp ce Lică o joacă pe Ana. Alcătuirea analogică a imaginii traduce prin contiguitatea liniilor neputința lui Ghiță de a discerne într-o astfel de clipă, rapiditatea cu care amintirea celui dans se însinuează în mintea lui ametită de ură și de neputință. Operatorul nu a simțit nevoia unei supraimpreziuni pentru a reda această surprăsură de timpuri și de spații, ci și-a ritmat luminile și mișcarea aparatului astfel încît să redea tensiunea unei clipe hotărîtoare pentru rezolvarea conflictului. Spațiul umil al hanului devine, grație mișcării sale interioare, metafora spiritului eroului.

Tratarea minuțioasă a obiectu-



**În Pădurea
spînzuraților
fiecare fotografie
are valoare
nicturală**

lui se constituie ca un factor stilistic important în filmele lui Gologan. Valoarea emoțională a măruntelor lucruri lipsite de importanță în viață este dozată datorită iluminării și încadrării, căpătînd adeseori dimensiuni magice. O acumulare de planuri-detaliu în filmul **Moara cu noroc** susține ideea secretă a filmului: rectificarea omului în contact cu

banul. Fiecărui personaj îi corespunde un obiect care îl reprezintă și îl semnifică. Lumina știe să smulgă din atmosfera sumbră a hanului călapoadele de cizmar ale lui Ghiță, pistolul care îl va scăpa poate de teroarea în care îl ține Lică Sămădău, pendula acuzînd coexistența timpului crimei cu timpul curat al somnului.

În **Pădurea spînzuraților**, deși spațiul se dovedește mai vast, ieșind adesea de sub tutela obiectelor, imaginea evocă cu subtilitate nostalgia interiorului. Un plan-detaliu înfățișează mina lui Bologa luminată discret în timp ce zăbovește pe o pernă. Este momentul cînd eroul

propuneri pentru statui

Delamarina

Cu ani în urmă, pe dealurile dulci ale Banatului, umbla (cînd nu putea pe ape dulci ori sărate) Victor Vlad, care semnînd încîntătoare sale «compuneri dialectale», adăugase, cu simț al umorului și cochetărie blîndă în coada numelui său: Delamarina.

Zvelt, smolît, cu ochi de Sindbad, **Victor Vlad Delamarina** a băut cărările apelor, luînd masa prîntre delfini și pescăruși, încărcat de doruri vagi, romantice, privind cu ochi mijîți cycladele, însulișele acelea «ce niște capre de marmură» și s-a gîndit, poate, într-o noapte, fiind

de cart, sub stelele Ursei, că pe una dintre ele, **Paros**, s-a născut acel personaj fermecător și contradictoriu, Iacob Eraclide Despot, matematician și strateg, asasin și moralist, care a ajuns pe tronul Lăpusneanului în armură de aur, «damaschinată», sub numele de Ioan Vodă.

În porturile Asiei Mici, sub stele mărunte și ordonate ca numerele de aur ale lui Pitagoras, **Victor Vlad Delamarina** și-o fi amîntit parfumul de duzi, nucii și tei al Lugojului, albinele sonore în curtea casei părintești, glasurile copiilor din Ora-

vița, serile și nopțile de Crăciun cînd copiii ceva mai înalți decît mieli cîntă cîntece de stea și colinde pînă se aburesc ferestrele caselor acestui «spațiu mioritic». Întors de pe mare, **Victor Vlad Delamarina** se reîmprietenea cu poenile și ville Banatului neștiind ce repede va pleca el, după o boală fulgerătoare, să navigheze pe Marea cea mare a Somnului.

Trecerea anilor n-a estompat, ori diluat chipul sau slova acestui om de real talent și proverbială omenie, care, la întoarcerea în patrie din sărata drumetie mediteranee plîngea de bucurie văzînd tîrmuri românești, felinarele Constantei ca niște colivii în care bat din aripi canari galbeni de lumină.

Dan MUTAȘCU



ii povestește lui Varga viața sa de dinainte de război. Apoi aparatul se oprește cu insistență pe fotografia tânșoasă a tânărului Apostol. Altădată un racord imperceptibil și fluid adaugă cerului răsturnat în ochii eroului, îndată după prima încer-

care de dezertare, un fluturaș ridicol desenat pe tapetul spitalului. Toate aceste rapide creionări ironice trădează pasiunea pe care operatorul o are pentru detaliul semnificativ. **Echilibrul și vigoarea tonalității cromatice** definesc o altă com-

ponentă stilistică remarcabilă în cazul operei lui Ovidiu Gologan.

În **Moara cu noroc** imaginea este conturată cu violență. Zonele întunecate se îngemănează cu lumina cea mai fierbinte. Siluetele eroilor se conturează cu putere. Chipurile

Costinești '77

Primul festival al filmului pentru tineret. Ce a însemnat el?

Un festival înseamnă: premii, vedete, juriu, interviuri, flash-uri. Cei de la Costinești al filmului pentru tineret, organizat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste și de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist, și-a propus o formulă de desfășurare care să înlesnească un contact cât mai deschis cu publicul, un public tânăr dornic să cunoască și să se recunoască în filmul românesc de actualitate.

Însăși structura festivalului a pornit de la dezideratul popularizării filmelor pentru tineret, proiecțiile fiind însoțite de întâlniri, dezbateri,

colocvii. S-a urmărit de asemenea cunoașterea, cu precădere, a creației tinerilor regizori prezentându-se atât filmul de diplomă împreună cu cîte un lung metraj artistic din realizările lui Dan Pița, Constantin Vaeni, Maria Callas-Dinescu, Mircea Verolui, Mircea Daneliuc, Cristiana Nicolae, Mircea Moldovan, filme care au în centrul preocupărilor personajul tânărului.

Asemenea filme au fost urmărite la Costinești cu interes în fiecare seară în amfiteatrul Teatrului de vară. Temperatura scăzută din seriile de proiecție a fost compensată însă de căldura discuțiilor dintre

realizatori și public în care s-au încercat să se configureze coordonatele de desfășurare ale filmului de actualitate, adevărul de viață al problemelor abordate, sugerîndu-li-se chiar realizatorilor posibile subiecte de film.

Tinerii și-au exprimat dorința să vizioneze filme românești care să-i reprezinte așa cum sînt și să le ofere răspunsuri la unele dintre problemele lor sentimentale, morale, etice. Și-au exprimat dorința de a vedea filme de dragoste tandre și adevărate. Au fost apreciate în peliculele vizionate, veridicitatea dialogurilor, complexitatea caracterului

lor sînt parcă desenate în cărbune. Ferestrele năului hașurează pe pereții afumați pătrate de un alb incredibil. Afară trăiește o lume indiferentă și solară. În han doar luminările mai sparg întunericul. Din acest repetat contrast cromatic rezultă tensiunea imaginii.

În **Moara cu noroc** griurile sînt accidentale. În **Pădurea spinzuraților** ele sînt determinante. De aceea tonalitatea generală este una în care griurile abundă traducînd ideea de incertitudine. În această lume nimic nu este definitiv, cel care este astăzi judecător, mîine va fi judecat. Singurul lucru statornic este lăsatărea lui Klapka. Ochii lui sînt intens negri, ca smoala. Rafinamentul coloristic al **Pădurii** stă tocmai în putînta de a ne transmite acest sentiment apăsător ca și cerul execuției cu care debutează filmul. Gustul lui este cel care mlădiează lumina, șterge ori aprinde culorile, dă ritm volumelor, transpune în limbaj vizual lumea infinită a realității pentru a o închide în rama iluzorie a ecranului.

Fiecare film al lui Gologan are o temă vizuală tradusă printr-o **metaforă plastică**. Originalitatea acestui operator, dublat de un fin poet, constă în capacitatea sa de a face ca o astfel de metaforă vizuală să reverbereze de-a lungul întregului film, dînd naștere unor serii metaforice care se articulează în progresie geometrică.

Metafora plastică a filmului **Pădurea spinzuraților** este recognoscibilă în imaginea spinzurătorii care devoră silueta lui Bologa la prima lui apariție.

Moara cu noroc are ca temă vizuală imaginea călăreților fără chip profilați pe un cer de cenușă.

După cum se poate lesne remarca în **Pădurea...** tema vizuală se rezolvă prin încadratură, în **Moara...** prin folosirea expresivă a luminii. Această varietate în mijloace conduce la o concepție plastică unitară, căci

procedeele folosite apelează la resursele fotografiei în ordinea unei înțelegeri clasice a cinematografului.

În **Pădurea spinzuraților**, metafora plastică este de o simplitate remarcabilă a expresiei. Bologa se apropie de spinzurătoare încadrat perfect de conturul lațului. Silueta lui se desenează cu precizie traducînd ideea de siguranță pe care eroul o încearcă înainte de execuție. Lațul spinzurătorii, topit în aerul cenușiu și impersonal al după-amiezii, pare imperial. Această primă conturare a metaforei este de o pregnanță uluitoare tocmai prin insolitul ei. Îndată ce Svoboda a fost executat, după un plan-detalu ce înfățișează picioarele lui pendulînd în aer, vedem funia spinzurătorii, încordată sub greutatea spinzuratului. Aninat de ea, un soare palid se supune unui ritual geamăn și simetric. Este spre apus. Această imagine transferă în plan cosmic metafora de început. În finalul filmului, după pulverizarea luminoasă a chipului Ilonei, zbaterea deznădăjduită a aparatului se încheie pe imaginea aceleiași spinzurătorii de la început. De astă dată lațul e gol. Printr-o exprimare eliptică metafora filmului își încheie ciclul. Avem de-a face aici cu o serie metaforică în care metafora principală descrie o traiectorie curbă ajungînd la zenit cînd destinul eroului a atins azimutul. La început, cînd moartea prin spinzurare este total străină lui Bologa, imaginea sa e pecetluită de lațul spinzurătorii. În ultimă secvență lațul spinzurătorii s-a încărcat deja de semnificația morții lui, astfel că prezența eroului ar fi fost explicativă și pleonastică. Și astfel metafora s-a împlinit rotund.

Constituirea seriei metaforice în **Moara cu noroc** urmează principiul repetiției. Și aici avem de-a face cu aceeași rimă interioară de care pomețeam mai înainte. Cel de la han,

familia lui Ghiță, sînt victimele unui destin ostil care îl împinge iremediabil în brațele morții. Dar acest destin nu este ceva abstract. El li se arată. Sînt niște călăreți fără chip care galopează pe coama dealului. Încrămpeți pe cer, ei par frînturi din natura mineralizată care li împresoară. Acești călăreți fantomatici traduc ideea de principiu ordinator al lumii în care trăiesc eroii: forța, brutalitatea, absurdul. Galopurile lor solitare au rolul unor cezuri. Acumularea acestor cezuri dă cu timpul siguranță ritmică. Și astfel către sfîrșitul filmului, cînd Lică străbate prin ploaie drumul către biserică, spectatorul este apt să înțeleagă de ce este Lică înfrînt. Departe de ceilalți călăreți, ale căror chipuri nu le-am zărit niciodată, el pierde imunitatea pe care i-o dădea pusta. El trece, la propriu, din întunericul care îl făcea invulnerabil în lumina fulgerelor răsrînte pe pereții bisericilor. Încolțit de privirile sfinților, Lică intră printr-un prim-plan apăsător într-o relație contrapunctică de mare frumusețe cu siluetele anonime ale călăreților de pe coama dealului.

Această succintă analiză a principalelor serii metaforice din **Moara cu noroc** și **Pădurea spinzuraților** nu epuizează nici pe departe problema metaforei în filmele semnate de Ovidiu Gologan, metafore descoperite strict la etajul imaginii și nu în compartimentul dramaturgiei filmului. Prin inventivitate și coerență metaforele vizuale din aceste două filme trădează un remarcabil artist al cărui stil de neconfundat se pretează oricînd unei cercetări și mai minuțioase.

Luminița IOAN

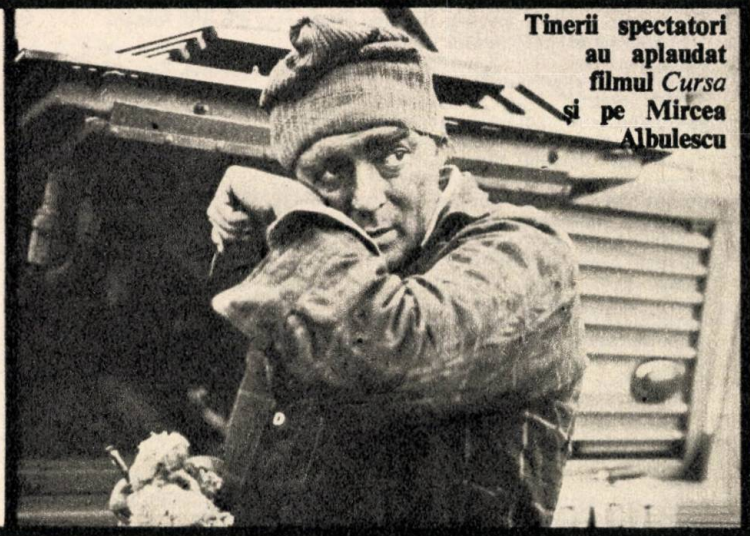
(Fragmente din lucrarea «Plastica imaginii de film în creația lui Ovidiu Gologan» — Contribuții la definirea unui stil în arta operatorului).

unora ca: Filip cel bun, Cursa, De bună voie și nesilit de nimeni, de exemplu.

Din discuțiile cu tinerii realizatori s-a desprins limpede dorința spectatorului tînr de a vedea filme inspirate din contemporaneitate, care să le prilejuiască regizorilor reușite artistice depline, și nu doar palide promisiuni.

Concluzia care s-a desprins din acest prim Festival de film pentru tineret este că la ora actuală există un film pentru tineret și nu numai un număr de pelicule reunite sub o emblema sau alta. În al doilea rînd că filmul cu și despre tineri este urmărit cu mare interes de publicul tînr care meditează asupra lui, îl discută, îl apără dar îl și cere să răspundă așteptărilor.

Beatrice HENGELS
anul IV IATC
Filmologie-Teatologie



Tinerii spectatori
au aplaudat
filmul *Cursa*
și pe Mircea
Albulescu



în direct din Los Angeles

Scurtă întâlnire cu Sophia Loren



24 octombrie. Azi la ora 10 e fixată conferința de presă cu Sophia Loren. Deși ziua, superb însoțită m-ar atrage pe malul Pacificului, mă grăbesc spre hotelul Beverly Hilton.

În salonul pregătit pentru întâlnire agitația e în toi. Ziaristi, foarte multe ziariste, corespondenți de presă străini, fotografi. După 25 minute de așteptare (cred că și asta e un calcul savant), apare diva lăsând să coboare din mașină niște picioare lungi bronzate și cu silueta ei înaltă subțire — dar ce subțire! — o pornește agale spre grupa cu lei.

Calcă încet, studiat, cu grijă parcă, nici prea majestuos, nici prea grăbit, exact ritmul necesar ca să poată fi fotografiată, să ne arunce, oprindu-se la masa noastră, un Hello venit să facă primul contact, primul schimb de focuri cu inamicul.

Clic-clac, tăcneau în jur aparatele de fotografiat.

Rochia simplă de dimineață, cu minci lungi și largi, strînge savant la încheietură, nu o împiedică să-și facă o așezare de regină. Zimbește prietenos tuturor, salută și, scoțându-și ochelarii încrustați cu pietricele, privește la tabăra dușmană,

cu încredere. Știe că a cucerit-o chiar înainte de a scoate un cuvânt. O prețuiesc cu toții pentru realizările ei, din care unele rămân de neuitat.

Fac un efort să-mi șterg din amintire silueta masivă a Ciocarei. În fața mea e o altă femeie.

Cum aici timpul e bani, se intră direct în subiect. Ziaristii sînt plăcut impresionați de faptul că vorbește engleza; ea le spune că o studiază cu un profesor irlandez.

Răspunde lent, dar cursiv, cu engleza clară a europenilor, inteligentă, plăcută, plină de umor, evitînd ironia, mai ales că întrebările sînt cel mult indiscrete sau bizare, dar nu răutăcioase. Se încrucișează spadele cu o anume eleganță, adversarii se zgirie ușor, dar nu se rănesc.

— Ați venit să lucrați la Hollywood? — «Nu, am venit numai pentru niște discuții în legătură cu un scenariu de film. S-ar putea chiar să ne mutăm aici». — «Nu, nu stau în Franța de frica răpitorilor. Am avut de lucru acolo. Și în legătură cu viața mea familială vreau să spun că este foarte bună, toate zvonurile despre divorțul meu de Carlo Ponti sînt născociri».

la ochelarii, cu degetele ei lungi

și îi așază puțin vexată, pe alt colt de masă.

Atenție! Femeile ziariste pornesc atacul spre viața ei particulară. — Sînteți fericită? Care a fost momentul cel mai realizat al vieții dvs.?

Pauză. — Bineînțeles copiii, venirea pe lume a copiilor. Sînt o mamă și soție fericită. Băiatul cel mare are un talent real pentru muzică, deși are numai opt ani. De curînd a dat un concert. Își dorește la nebulie să devină violonist.

— Cît timp petreceți în preajma lor? vine întrebarea nemiloasă.

— «Din păcate 10—15 minute zilnic, (decepție la ziariste) dar, adaugă Sophia, nu cred că durata timpului contează, ci calitatea celor împărtășite cu ei».

— Preferați drama sau comedia?

— «E greu de spus. Totuși optez pentru dramă. Mi-a dat și cele mai mari satisfacții profesionale. Rolurile de farmec feminin? Da, au contat, au fost scările pe care am urcat pentru a mă face cunoscută. Nu am urmat nici o școală dramatică, dar am lucrat cu regizori foarte buni. Vittorio De Sica m-a învățat enorm, era un om și un regizor extraordinar. Datorz și altora mult, dar lui De Sica, cel mai mult».

— «Mă întrebați de diferența de lucru dintre Europa și America? Sigur că există. Aici, venind pe platou, totul e pregătit, organizat, după program; în Europa e mai multă improvizație și poate mai multă fanatie. Am avut parteneri foarte buni. Poate, îl prefer pe Mastroianni. Cu el am jucat cel mai mult».

În legătură cu drepturile femeii?

(întrebarea nu putea lipsi, toată America feminină o dezbate). «Cred că e bine ca femeile să lupte pentru drepturile lor; eu însămi (și face o figură de stil menită să-i placă italianului Ponti) mi-am ales cu toată libertatea rolul de sclavă a familiei și a soțului meu. Sclavă fericită. Să nu înțelegeți greșit; îmi place, pentru că mi-am ales în deplină libertate acest rol».

Se mai discută un timp pe tema asta, apoi se ajunge iarăși la film.

— «Nu, nu îmi plac filmele de violență, le detest și le voi evita totdeauna». Face un gest evaziv în legătură cu planurile californiene. — «Vom vedea, se discută...» Clic-clac se aud iar tăcînd aparatele în jur!

Conferința se termină. Profit de pauză pentru a vorbi cu ea. Vorbim în italiană și simt că îi face plăcere. Îi vorbesc de România, de succesul de care se bucură la noi, succesul ei personal. Vorbim de meseria noastră comună pe fondul clic-clac-ului fotografiilor. Fac adevărat balet în jurul nostru. Îi arăt revistele Cinema și Săptămîna, din paginile cărora lipsește rar. Apoi ne luăm rămas bun. E asaltată de ceilalți, dar pînă la urmă cu un efort își ia ochelarii și îi pune pe nas și reușește o plecare majestuoasă — așa cum scrie la carte — ar spune un ziarist răutăcios.

Marga BARBU



file pentru
dicționarul
dvs.

Ce este melodrama?



Eroina
moare
mai întâi
sufletește
și apoi
dezamăgirea
îi dă
lovitura
de grație
(Greta
Garbo
în *Delir*)

**Dicționarele
definesc
mai mult
melodrama proastă.
Dar există și
melodramă bună
sau momente
bune melodramatice**



Există un Larousse public, depozitat în milioane de creiere particulare, unde definițiile se fac singure, uneori înțelepte, alteori false. În acest Larousse ambulant, cuvântul **melodramă** e definit, sumar și simplu: **dramă proastă**.

Este și nu este așa. Foarte des melodramele sînt proaste, pentru că ele sînt poate tocmai cea mai dificilă formă de dramă. Melodramă se numește o poveste făcută **numai din lucruri tari**. Ceva mai mult, aceste lucruri tari trebuie să fie prezentate **tot timpul**. Este și greu, și artificial, și obositor să te afli tot timpul pe culmi. În sfîrșit, toate aceste momente superlative trebuie prezentate cu o mare sobrietate, aproape cu nepăsare, aproape cu indiferență. E drept că în momentele «tari», cînd omul descoperă ceva mare și înalt, omul se înflăcărează la gest și vorbă. Dar în melodrame **omul nu descoperă, ci omul este însuși** acel ceva nobil și mare care îl vrăjește fără să-l mire.

S-apoi ce înseamnă «situații sufletești tari»? Melo-



**Una din melodramele tipice, deci bune:
Moartea în vacanță (Fredric March și
Evelyn Venable)**

drama are predilecție pentru trei: moartea, amorul și nebunia. Dar nu orice moarte, nu orice amor, nu orice nebunie. Dementa e ceva anestetic. Ține de medicină, nu de artă. Amorul, ca să aibă loc în melodramă, trebuie să fie neapărat un amor **absolut**, total, un amor unde înamorții refuză orice piedică, neagă orice obstacol. În sfârșit, moartea există în orice poveste. Pentru a avea dreptul să figureze în melodramă, moartea trebuie să fie permanentă, mereu prezentă, mereu așezată în poziție de problemă, mereu obsedind personajele. Trebuie să eliminăm din genul melodramă o mulțime de situații «tari», ca: urmărirea polițiste, peripețiile cu cataclisme, naufragii, stihii, scenele de război, scenele scandaloase, pornografice, cruzimile sanghinolente, violențele, scenele de groază, scenele cu monștri, cele cu nebuni furioși și sadici. Astfel, de pildă, filme ca **Bonnie și Clyde**, **Doctor Cagliari**, **Balul vampirilor**, **Doctor Jekyll**, **Selo**, **Cuibul de cuci**, filmele lui **Hitchcock**, **Mabuse**, **Eva**, **Marea crăpelniță**, toate acestea, desigur, pline de lucruri «tari» nu-s melodrame. Eroi lui Shakespeare nu-s demenți ci tot timpul la granița între nebunie și normalitate. De aceea la Shakespeare găsim melodrama. Melodrama bună, fiindcă cele trei situații tipice genului: moartea, amorul și nebunia, se mențin, obsedant, la frontiera dintre normal și patologic, păstrând, obsesiv, înfățișare de problemă în curs. În curs de rezolvare — și de ne-rezolvare.

Iată cum detinesc melodrama manualele de «poetică». Citez: «**în antichitate, spectacol dramatic presărat cu cînt** (în grecește melos=cînt, cîntare). **De la secolul al XVIII-lea încôace, melodrama e o dramă populară, acompaniată uneori de muzică, unde subiectele sînt extraordinare, senzaționale și intrigă complicată, amestecînd genurile; personajele sînt simplificate și contrastînd unele cu altele; povestea are temă moralizatoare, cu stil cînd pompos, cînd de o familiaritate trivială**».

Deci despre melodrama bună

După cum vedem, se definește, aici, mai mult melodrama proastă decît cea bună. Să vorbim deci și despre aceasta. Care există. Și chiar în mai mare număr decît ne-am fi închipuit. Iată, de pildă, filmul **Moartea în vacanță**, unde, îndărătul unui snobism mitologic, ideea este că noi murim în fiecare clipă, înainte de și cu ocazia fiecărui succes. Viața ne pune tot timpul «în pană». Pînă să o reparăm, în timpul acestei morți incipiente, apare acea perindare uluitoare de gânduri care se numește mintea, sufletul, spiritul. Psihicul e vestitorul, mesagerul morții, care ne previne și ne trezește la luptă. Iată acum o altă față a morții. În filmul **Ghepardul**, avem povestea unui om care, toată viața lui, moare, și odată cu el un întreg fragment de istorie a Europei moare și el. În admirabilul film al lui Delvaux: **O seară, un tren**, eroul se află în vagon și doarme. Cînd se deșteaptă, totul în jurul lui cade în «pană». Nimic nu mai funcționează. Trenul nu mai merge, altul nu mai vine, în orașul în care ajunge, pe jos, nu există hoteluri, la restaurant unde toată lumea mîncîncă, lui nu-i servește nimic; la toate întrebările, i se răspunde: «nu știu». Tot acest univers umplut numai cu vorba **NU** este ceva totodată mitologic și real. Acel personaj negativist sec cheamă **Moartea**. Și, într-adevăr, eroul nostru se deșteaptă într-o magazie unde pe jos zace trupul iubitei sale moartă în teribilul accident de cale ferată care îl aruncase pe el în leșin și în coșmar.

În filmul **Delir**, eroina (Greta Garbo) începe prin a muri sufletește. Omul pe care îl iubește îi este refuzat. Va renunța să mai trăiască. Se va mulțumi să facă fericit pe un alt bărbat, care o adora. Dar acest bărbat moare. Sare pe geam în momentul cînd veniseră să-l aresteze pentru escrocherii de care fusese de fapt nevinovat. Ea atunci încearcă a doua oară să alunge vechea ei moarte salvînd încă odată pe omul care murise. Va acoperi din averea ei deficitale bănești ale mortului și va lăsa să se creadă că sinuciderea lui fusese din vina ei, care îl făcuse viața amară printr-o purtare destrăbălată. Și pentru ca pioasa ei minciună să pară adevărată, ea chiar va și începe o viață destrăbălată. Cu o răceală, cu o somnambulică indiferență de cadavru viu, așa precum și este. Dar iată că iubitul ei de altă dată reapare și, amorul lui e așa de mare, încît trece peste scandalosa ei reputație. În acele momente vom avea moartea morții. Moartea ei de odinioară... moare. Fosta moartă este acum iarăși vie. Dar indiscreția unui bătrîn doctor dezvăluie adevărul vieții ei de sacrificiu, de eroism. Cei ce o blămaseră, acum îi cer iertare. Iar el, iubitul, pledează cu infocare pentru ea, lăsînd să se vadă cît e de fericit că acum nu mai are nevoie să o blameze... Dar asta o va omori pe ea pentru ultima oară. Inviase pentru că credea că el o iubea în mod absent, indiferent de viața scandalosă pe care o duse. Acum vede că amorul lui nu fusese **pe deasupra a tot și toate**. Și se sinucide. Melodramă, căci Moartea e personajul principal, care sub alte și mereu alte fețe intră mereu în scenă.

În alt film al lui Delvaux **Omul ras în cap** e vorba de un profesor de liceu de fete, care își adoră soția și fiica, dar se îndrăgostește nebuneste de una din eleve, care tocmai își termina liceul. N-are curajul să-i vorbească înainte de plecarea ei din oraș. Dar viața lui de acum e frîntă. Va duce o tipică existență de «cadavru viu». Zece ani după asta o reîntîlnește pe iubită. Ea devenise o cîntăreată celebră. Fiindcă întreaga lui poveste «murise», el are acum curajul să-i destăinuie tot. Atunci ea îl face o destăinuire încă și mai senzațională. Anume că și ea îl iubea. Că tristețea o făcuse să se arunce în tot soiul de aventuri sentimentale stupide. Că acum ar vrea să moară. Și-l roagă pe el să o ucidă. Ca un act suprem de dragoste și de comuniune. El o împușcă și, firește, este arestat. Îl vedem apoi într-o casă ciudată, probabil azil de alienați. Probabil fiindcă tribunalele îi găsiseră circumstanțe atenuante; sau poate că nici

nu-l condamnaseră. Acolo, în acea casă de sănătate, el vede, pe ecranul televizorului, chipul iubitei sale, de el ucisă. Probabil un scurt-metraj vechi? Dar nu! Va afla că filmul e recent și că ea trăiește... Probabil că dînsa explicase la proces că din greșală, chiar ea singură trăsese cu revolverul. Probabil că el habar n-avea de toate acestea; că după asta, căzuse într-o dulce semi-demență, într-o adevărată moarte mentală prelungită...

În filmul lui Antonioni, **Profesiunea reporter**, avem iarăși o originală prezentare a **morții permanente**. Un iscusit reporter, minat de acel microb al indiscreției jurnalistice («intruziune în viața privată a altuia», cum numesc asta americanii), întâlnește, într-un hotel saharian, pe un mare om de afaceri, probabil escroc. Acesta moare de un atac de cord. Reporterul se gîndește atunci cu aviditate să pornească pe drumul scoțirii jurnalistice indicat de agenda mortului, pe itinerarul palpitant al acestui aventurier. Se substituie în odaia, în pașaportul, în hainele și bagajul mortului. Și pornește pe itinerarul noii sale identități. Dar ca o pedeapsă împotriva acestei «băgări în treburile personale ale altuia» se va vîrî el însuși în patru situații mortale. Defunctul furniza arme de contrabandă unor populații africane. Cumpărătorii, văzînd că el nu le predă marfa, îl urmăresc ca înșelător și posibil denunțator; rivalii acestora îl urmăresc ca vînzător real; poliția locală africană îl caută și ea ca să-l suprimе;

soția lui, crezînd că a murit, pornește în căutarea omului care asistasе la moartea lui și care era, în realitate, tot el. Din patru părți îl pîndeste moartea. Între timp întâlnește o fată admirabilă care de mai multe ori îl scapă de urmăritori. Dar el nici un moment nu crede că va scăpa. Se știe condamnat. Și va muri ucis, fără să știe de cine, fără să știe cum, fără să știe de ce.

Filmul sovietic **Al 41-lea** se petrece în timpul războiului civil. Un ofițer alb prizonier e dat în paza unei tinere revoluționare cu sarcina de a-l împușca dacă sînt prinși de albi. Rătăciți, după o furtună pe o insulă pustie, ei se iubesc cu aceeași pasiune totală cu care dînsa își iubește crezul revoluționar. La sfîrșit, sosesc albi. Atunci ea își împușcă iubitul știînd bine că astfel nu va mai fi tratată ca prizonieră de război ci ca uci-gașă. După ce l-a împușcat, îl culege din apele mării și cu el în brațe, spune, cu o tandrețe infinită, numai atît: «iubitul meu cu ochi albaștri!» — în așteptarea propriei sale morți de ea însăși provocată. Aici, marele ei amor nu numai că bravează obstacolele, dar le socoate compatibile cu dragostea ei, amîndouă, atît dragostea cit și crezul ei revoluționar, fiind pentru dînsa egal de infinite.

În filmul suedez **Prîntesa** e vorba iarăși de o moarte permanentă. Eroina suferă de limfogranulomatoză, o

Un adevărat poem închinat **unei dragoste pe care o societate plină de prejudecăți o sacrifică: Elvira Madigan**





Adorația unui părinte pentru copilul bolnav are accente sfișietoare (*Pomul de Crăciun cu Bourvil*)

maladie perfidă, care lasă intacte toate organele, întreaga frumusețe a trupului. Atita doar ca, în fiecare clipă, bolnava știe că va muri curînd. Atunci întâlnește ea pe un tînăr care o va iubi. Între ei se naște acel amor total, scump melodramelor. Și resurecția se produce. Fericirea e cel mai bun medicament al sistemului nervos. Dezechilibrul acela general dătător de cancer se va reechilibra pe cale cerebrală și parasimpatică. Tot ce se petrece în acest film zugrăvește fericirea absolută. La un moment dat apare și un al doilea medicament: nașterea unui copil. Gravitatea răscolește în ea și îi repune la punct întregul organism. Cum tratamentul cu raze pe care îl făcea ar fi dăunat copilului din pîntece, ea întrerupe radioterapia ca să salveze viața copilului, care copil, născîndu-se, va ajuta și el la salvarea definitivă a mamei. Două morți posibile care, aliate, îngemănate, omoară moartea...

În alte două filme: **Pomul de Crăciun** și **Strălucirea soarelui** găsim o altă tulburătoare idee de melodramă. În primul, candidatul la moarte prin cancer este un băiețel de 12 ani. Sărmanului părinte nu-i mai rămîne decît, în cele cîteva luni cîte îi mai rămîn copilului de trăit, să-i împlinească toate dorințele. Băiețelul cere atunci ceva foarte extravagant: să-i aducă un lup. În dragostea lui de viață, de iubire pentru tot ce e vițetitor, el vrea să șteargă calomnioasa reputație de răutate făcută lupilor. Tatăl se furisează la o creșcătorie de lupi și fură doi pui. Băiețelul îi adoră și cei doi lupi la fel pe el. Peste șase luni, pom de crăciun. Arborele e imens și luminat și încărcat. Dar în jurul lui nimeni. Doar de undeva se aude un plîns. Un dublu plîns. Este urletul de jale al celor doi lupi, care spun pe limba lor (care aici e și a noastră) nedreptatea, uneori, a morții. Atît ei cît și tatăl au privit plîn în ultima clipă cu toată mîndra, decența seriozitate, cu toată demna gravitate, acel lucru așa de serios care este moartea.

În **Strălucirea soarelui**, eroina, al cărui cancer e localizat la picior, are o fetiță de doi ani. Bolnava privește maladia cu un suveran dispreț. Nu-i permite nici să o mutilizeze amputîndu-i-se piciorul, nici s-o incomodeze cu medicamente și terapii diverse. O aștepta, pe această moarte, cu o suverană mîndrie. Între timp, se gîndește că peste 20 de ani fiică-sa va fi domnișoară mare. Atunci, la un magnetofon și, pe calea sunetelor, stă zilnic de vorbă cu viitoarea domnișoară. Comentează cu ea toate întîmplările care, își închipuie ea, că se vor întîmpla atunci. Și-i spune cu precizie, cu argumente și iubire, îi spune ce trebuie să facă. Peste douăzeci de ani, broscuța de azi va trăi într-un alt azi, alături de cea mai vie dintre mame, alături de cea mai vie dintre moarte.

În filmul maghiar, **Joc de pisici**, o bătrînă de 70 de ani, care fusese cîndva «cea mai mică» din «frumoașele surori Skalla», în loc să se căznească să ucidă trecutul, dimpotrivă, omoară prezentul și preface gloriosul, volosul trecut într-un «ewiges nun», într-un prezent fără sfîrșit. Este mai mult decît o «recherche du temps perdu», este pur și simplu negura celui afurisit timp prezent care la fiecare clipă moare. Este, mai sus de Proust, moartea morții.

Un alt frumos și melodramatic film este povestea cîntăreței Piaf. Această extraordinară artistă a cunoscut o altă curioasă moarte, afară de aceea care a răpus-o mai spre bătrînețe. Nevoia ei turbată de a cînta provenea dintr-o dezolantă infirmitate. Marelui său cusur era impulsivitatea. Acțiunile ei erau scurte și explozive; instantanee și efemere. Fiecare act ucidă pe cele anterioare. Aventurile, simțămintele ei nu durau. Trăirile i se spargeau, de la sine, în bucăți. Singura acțiune durabilă, neîntreruptă era cîntecul. Izbucnirile ei cîntate nu se risipeau, ci se adunau. Da. Se aduna. Fusese botezată Piaf, care în argou înseamnă vrăbîlută. Maică-sa o născuse pe stradă,

le trotuar. Piaf. Vrabia, pasărea străzilor și ferestrelor
le case, pasărea care adună. Care adună fărîmele de
pe trotuar, așa cum puștanca Piaf aduna gologanii
de pe pietrele pavajului. Viața ei explică această luptă
prin cînt, război împotriva morții de toate zilele. Și
înțelețele ei, da, ale **Ei**, scrise **pentru ea**, cuprind
oarte multă moarte, în ce are moartea mai melodra-
matic și mai cotidian.

În **Conversația**, un detectiv electronic înregistrează
o conversație între un băiat și o fată. Banda trebuie
livrată unui șacal milionar. Banda indica net că bossul
va ucide pe cei doi tineri. Detectivul nostru e cuprins
de oroare. Nu va livra banda. Dar degeaba. Banda i
se va fura. Atunci el se va duce personal la locul unde
trebulau să moară cei doi tineri. Închiriază o odaie
alături de a lor. Aude zgomote, țipete. Se repede
acolo. Closetul e plin de sînge. Dar peste cîteva zile,
află că bossul, ucigașul prezumtiv, fusese el. asasinat.
Iar la înmormîntarea lui, zărește pe cei doi tineri teferi
ca un ou. Moartea, în tot timpul melodramaticei po-
vesti, nu numai că plana peste toți, mereu prezentă,
mereu înfricoșătoare, dar mai făcea ceva: păcălea,
își bătea joc de prevederile omeniești, incuiată într-un
mister indescifrabil.

În admirabilul film al lui Gherasimov, **Mame și
fiice**, o tînră, ajunsă la vîrsta majoratului, deschide
scrisoarea lăsată de mama sa (pe care nu o văzuse
niciodată). Se duce la Moscova la adresa indicată,
unde găsește o doamnă foarte distinsă și de treabă,

care însă habar nu avea de toată această istorie, dar
care totuși va încerca să dezlege misterul. Fata stă
la dînsa trei zile, face numai gafe, le spune tuturor
adevăruri supărătoare și pleacă înapoi în nordul
Rusiei unde își avea serviciul. Nu însă fără ca în acele
trei zile, o reală și reciprocă simpatie să se fi născut
între ea și falsa ei mamă. Mama cea adevărată,
care murise pentru ea de cînd se născuse, acum
murea pentru a doua oară.

Totuși o reacție premeditată contra acestui joc al
morții, ea are o criză de negativitate care o face să po-
vestească camaradelor sale ce minunat fusese pri-
mită la Moscova de minunata ei mamă. Iar nopțile
le va petrece plîngînd, cu capul înfundat în perne.
Dar iată că peste cîțva timp primește o scrisoare
de la drăguța femeie de la Moscova, care o anunță
că a găsit-o, pe adevărata ei mamă, că e soră sanitară
și adînc căzută în patima beției. Va fi a treia moarte.
A mamei-si. Această mamă de la început moartă
pentru dînsa, iată că renaște pentru a muri a treia
oară, înecată în viciu și nefericire. Reacția fetei? O
vedem luînd trenul. Pentru a se duce probabil, la
această ultimă mamă, de trei ori moartă, pentru a o
salva, poate? În tot cazul, paralel cu acești morți
știm că există și o naștere. Sigură. Tandreea, senti-
mentele afectuoase ale falsei mame de la început,
în care, de-acum va găsi, în tot cazul, dacă nu o ade-
vărată mamă, în tot cazul o adevărată prietenă. Și
în fond, de ce nu «o adevărată mamă»? Este atîta
viață și moarte în această melodramatică poveste,
încît totul devine posibil!

Dar mă opresc. Aș mai avea multe alte melodrame
bune de semnalat. (**Camelia, Moartea obosită, Elvira
Madigan, Ana celor 1000 de zile, L.B. Jones, Ruy Blas, If, Therese Raquin, Femeia zilei, În-
fidelele, Faraonul, Plimbare prin ploaie, Vră-
jitoarea** (versiunea franceză), **Brătara de grante, Oamenii
respectabili, Nora, Șansa, Jane Eyre, Loulou, Femeia
nisipurilor, Sechestrații din Altona, Alba Regia, Oglinda
cu două fețe, Moulin Rouge, Recoltă la întâmplare, Lumină
de gaz, Cléo de la 5 la 7**, iar în cinematografia română
Duhul auriului, Dincolo de pod și (dacă s-ar fi respectat
mai mult romanul): **Alexandra și Infernul și Enigma
Otiliei**).

Fără să mai vorbim de momentele melodramatice
pe care le întîlnim în cutare film care, el nu e melo-
dramă, ba chiar din contra conține numai elemente
interzise în melodramă ca de pildă: satiră, război,
umor, critică socială, critică politică. Pentru că, re-
pet: melodrama se ocupa cu predicție de intimități
sufletești. Un caz tipic de film foarte departat de genul
melodramă, și care se termină, percutant și răscolitor,
cu una din cele mai dramatice scene, este **La grande
guerra** — «Marele război» de Monicelli. Eroii sînt doi
șmecheri entuziaști, doi chiulangii cu mîna de aur.
Ei au meritul de a fi priceput că războiul acela 1914 —
1918, mai ales pentru italieni, era o prostie, un cara-
ghiosic, un faliment și mai ales o crimă, un genocid.
Iată de ce concepția lor chiulangistă era perfect
realistă și înțeleaptă. Patriotismul cu care li se tot
bătea capul era moftangism și vorbe goale. Adevă-
ratul patriotism e altceva, mult mai viteaz, mult mai
primejdios. Făcuți prizonieri, nemții vor să afle de la
ei unde se va da prima bătălie. Neamțul li șantajează.
Golani noștri șterpeliseră niște mantale germane.
Asta putea face din ei spioni, deci nu prizonieri, ci
delincvenți de împrușcat la zid. Dacă nu spun vor fi
executați. Ei cer cîteva minute de reflecție. Gass-
man explică lui Sordi că o viață are omul; că dacă
spun, nu înseamnă că italienii vor pierde acea bătă-
lie; că chiar au și pierdut războiul; că chiar dacă l-ar
pierde, nu vede ce ar cîștiga ei, italienii, din acest
război stupid și fără scop. Și se decid să vorbească.
Atunci între cei doi ofițeri nemți are loc următorul
dialog:

— Am pierdut pariul. Eram așa de sigur că n-o
să vorbească...

O evocare a soldatului necunoscut: Marele război cu Gassman și Sordi





Un model de melodramă proastă: *Noaptea generalilor* cu Omar Sharif

— Oare te poți aștepta la altceva de la niște gunoaie de italieni?

Reacția celor două «gunoaie» este teribilă. Acum fuseseră insultați nu ei, ci Italia. Acum intervine patriotismul cel adevărat, patriotism perfect compatibil cu ura împotriva războiului stupid al stăpînitorilor. Și atunci îl vedem pe Gassman spunînd neamțului:

— Alora e così? Alora ti diro un bel niente, faccia di merda!

Și se duce fără murmur, la moarte.

Iată acum scena cea mai patriotică, cea mai dramatică: faptul că nemții nu au cunoscut locul luptei, i-a făcut să piardă bătălia. Nemții părăsesc pozițiile. Italienii victorioși sosesc într-acolo și trec prin fața casei evacuate unde se găseau cadavrele celor doi italieni executați. E noapte. Ei stau întinși pe pămînt, cu burta în jos, cu picioarele răscărcate. Și în această poziție mult mai falnică decît aceea de duce cu decorații pe piept, ei primesc defilarea trupelor, pe care ei, da, ei, le duseseră la victorie. Este o anticipare și o hiperbolă; o evocare superlativă a viitorului «soldat necunoscut», care primește, la mormînt, flori. Cei doi eroi primesc nu flori, ci defilarea ostașilor biruitori. Iar ca supremă ironie, printre salvații italieni care, așa de patetic, le dau onorul, se aud aceste cuvinte:

— Unde s-or fi ascunzînd acum ai doi chiulangii? Viitorul soldat anonim avea să se numească: «necunoscut». Francezii au două cuvinte pentru asta: **inconnu** și **méconnu**. Eroilor noștri li se aplică amîndouă.

Această scenă rimează cu una, și ea final de poveste, din admirabila melodramă mexicană: **Camelia**. Eroina este acrită. O vedem pe scenă în rolul ei preferat în «Dama cu Camelia». Ca și aceasta, ea e condamnată la moarte de o maladie incurabilă. Ca și ea e despărțită de iubit. Care însă, în seara aceea, se răzgîndește și vine la teatru să-i spună că nu o va mai părăsi niciodată. I-o spune într-un chip foarte liniștit și foarte dramatic. În scena finală, cînd ea trebuie să moară, pe scenă, în pat, în brațele lui Armand Duval, în acel moment adevăratul ei iubit ia locul actorului și se repede pe scenă la căpătîiul ei. Ea află vestea pe care i-o șoptește iubitul, primește fericirea și moare cu adevărat. Nu ca în piesă, ci ca în viață. În zadar cortina, în aplauzele torrențiale, se ridică și se lasă și iar se ridică de zece ori. Marguerite Gautier, ea, nu va veni la rampă. Și publicul va aplauda cea mai extraordinară performanță actoricească a unei moarte adevărate, moartă pe cîmpul de luptă al artei sale.

Nu seamănă asta oare cu cealaltă scenă de melodramă, cu finalul din **La grande guerra**?

Și despre melodramă proastă, dar proastă de tot

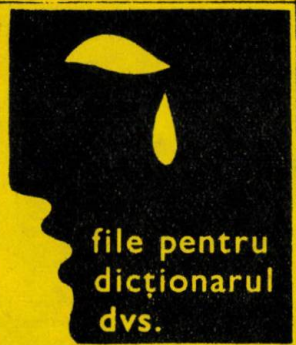
Și pentru a termina, vreau să dau un exemplu de melodramă pe cît de ilustră pe atît de lamentabilă. Acum vreau să vorbesc de o altă melodramă, cu un regizor pe drept cuvînt ilustru (Litvak), cu actori pe drept cuvînt iluștri (Peter O'Toole, Tom Courtney, Omar Sharif, Philippe Noiret și alții de egală valoare). Se numește **Noaptea generalilor**. Și este un model de melodramă proastă. Ne întrebăm (și cu mine se întreabă cea mai serioasă publicație franceză, *Cinéma '67*, nr. 119/pag. 125) care termină cu cuvintele: «De qui se moque-t-on ici?» Dar iată textul iscălit de Brancourt: «Dacă o dată mai mult cuvintele sex și crimă rimează între ele în concepția ecranului american, atunci soarta nefericită a milioaneilor de ruși și polonezi (ucisi de hitleristi — n.n.) nu servește la altceva decît să justifice această frumoasă rimă. Astfel distrugerea Varșoviei nu a fost opera unei ideologii, ci treaba unui maniac sexual! De cine oare își bat joc dumnealor aici?»

Într-adevăr, cum e posibil să se inghită ideea că toate atrocitățile războiului hitlerist nu sînt decît efectul apariției, pe ici pe colo, a cite unui general neamț impotent, care își derivă ciuda și infirmitatea ucigînd întregi populații civile, iar din sinul acestor civili alegînd prostituatele pe care le va tăia, domnia sa personal, cu cutitul, în bucățele mici de tot. Vina așadar nu o poartă bietul guvern hitlerist, ci Jack Spintecătorul! De altfel, reprezentantul guvernului nazist e arătat aici ca un băiat bun și generos, care tocmai caută să-l demasce pe maniac. Pe de altă parte, monstrozitatea face aici un menaj cu nai-vitatea cea mai prostă. Vedem, de pildă, cum o fiică de general nazist conversează cu o damă de local care nu-i ascunde că e machizardă. Sau îl vedem pe un șef nazist (Omar Sharif) băiat bun de pus la rană, spunîndu-i șefului poliției (Philippe Noiret) că îl știe că e și el machizard, dar nu-i face nimic, ci din contra îi salvează 2-3 prizonieri din lagăr. În schimb, domnul poliști îl șoptește nazistului o mică informație destul de interesantă. E vorba de faimosul atentat cu bombă împotriva Führerului, la care informație șeful nazist zice mersi. Filmul mișună de rizi-bile neverosimilități în slujba unei poște de melodramă proastă. Și totuși, acel sinistru personaj, Jack Spintecătorul, ar putea fi folosit în dramă. Așa a făcut cu succes Pabst în **Cutia Pandorei**. Dar mai ales așa a făcut marele poet Verhaeren, al cărui poem **La dame en noir** este unul din cele mai melodramatice scenarii de film.

Unul din cei mai iluștri autori de melodramatice povești (deși cu bază polițistă), Hadley Chase, are un roman tradus în franțuzește, cu titlul **La Culbute**, unde e vorba, la început, de un general american care roagă pe un caporal să conducă automobilul și să-l aștepte în fața casei unde dumnealui taie în felii trupul unei prostituate și dă vina pe caporal. În restul de 300 de pagini, nu mai e vorba de general, ci de teribilele peripeții ale bietului caporal oșind totă viața să se ascundă în fața unei condamnări capitale sigure. Reamintesc toate acestea pentru a arăta nu numai plagiatul lui Litvak, dar și faptul că într-o melodramă bună monștrii nu au substanță dramatică. Rolul lor e cel mult acela de punct de plecare anecdotic pentru dramele altora. Vă voi servi: «pour la bombe bouche», ca desert, un verdict al unui forum foarte simandicos: C.C.R.T., adică Comitetul de critică de la Radio și televiziunea franceză care a întocmit următoarea fișă-verdict: «General, german, fanatic, imposibil, lipsit de simțul vinovăției, cu reacții adeseori curioase».

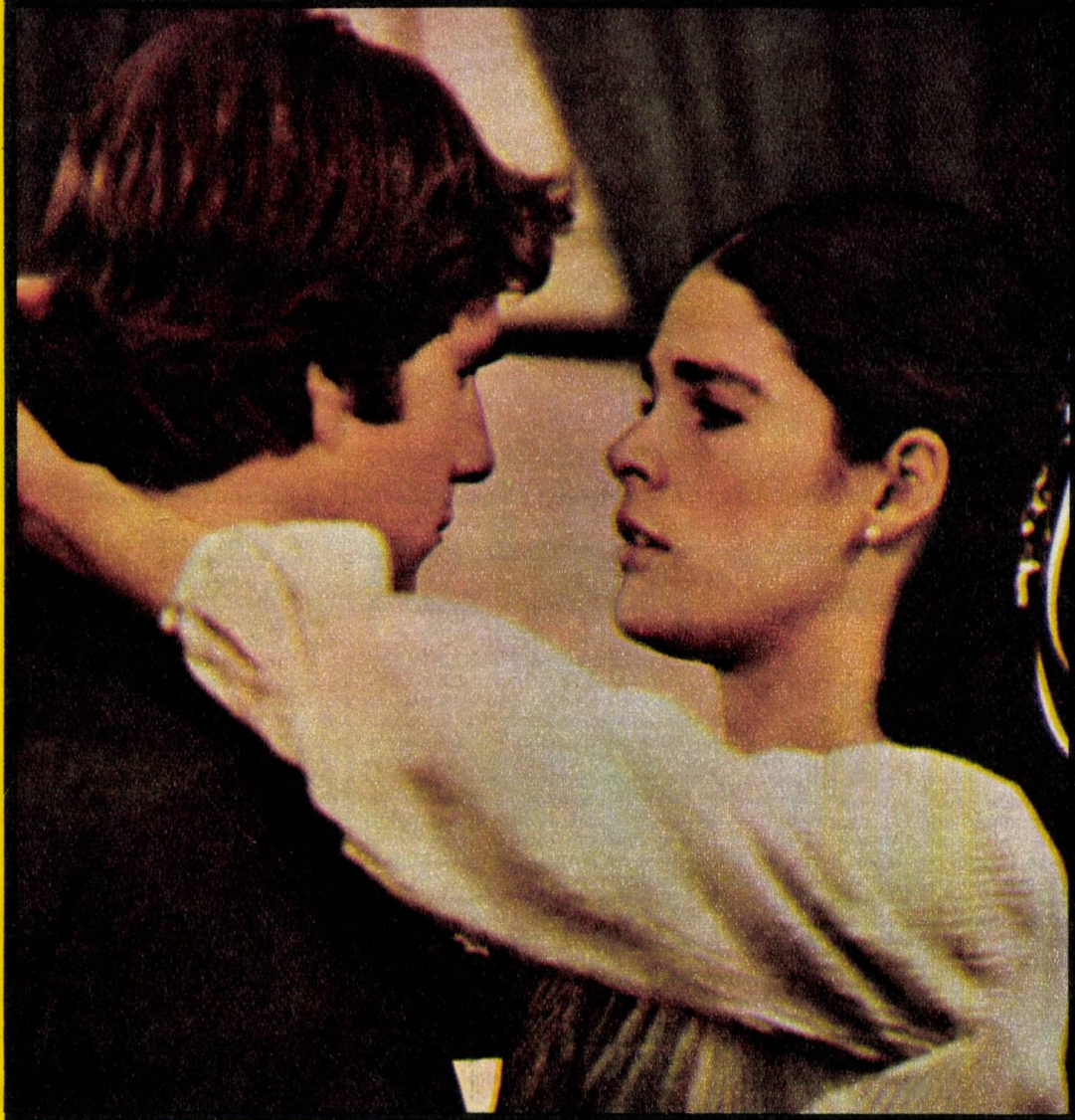
Așadar, faptul că «adeseori» d-sa decupează trupul unei femei în fragmente mai mici, asta se numește «reacție curioasă».

D.I. SUCHIANU



Un drum lung cu melodrama

Unul din imensele succese de public din ultimii ani a fost o melodramă cum scrie la carte: *Love Story*





O durere care ar fi putut să rămână neauzită de nimeni:
Cléo de la 5 la 7 cu Corinne Marchand și Jean Pierre Cassel

Un drum lung cu melodrama



Rar termen care să se bucure de o presă mai proastă în critica cinematografică decât cel de «melodramă». S-ar părea că melodrama a încetat să

mai acopere un anume conținut determinat sau să definească un gen (cu particularitățile sale) ci a devenit, pur și simplu, o injurie, în cel mai bun caz, complezentă. Dacă vrei să lichidezi un film nu e nevoie să te lansezi în analize savante ci e de ajuns să-l califici drept melodramă; nu există melodrame bune sau mai puțin bune ci termenul însuși conține implicată în el o judecată de valoare categorică: melodramă = prost, ridicul, în afara (și dedesubtul) universului artistic, produs al subculturii. Nici un regizor, nici o casă de filme n-ar admite vreodată că printre produsele lor

trecute, prezente și viitoare s-ar găsi vreunul care să se încadreze în categoria melodramei. Melodramele, ca atare, nu figurează în nici un reper-toriu și pînă și esteții rafinați care în goană după originalitate s-au străduit în ultimii ani să reabiliteze (sau măcar să-l explice ca fenomen sociologic — kitsch-ul), n-ar catadicsi să-și îndrepte atenția asupra unui termen nu numai injurios ci și desconsiderat.

Și totuși (mai e nevoie s-o demonstrăm?) melodrame se produc cu duimul și, ceea ce e și mai important, ele sînt vizionate de milioane și milioane de spectatori, genul înfrimant situîndu-se, paradoxal, printre cele mai prizeate de public. Toți distribuitorii de film cunosc, de altfel, fenomenul și ori de cîte ori nori negri se adună pe cerul bugetului, ori de cîte ori încasărilor nu corespund așteptărilor, sau pla-

nului, prima soluție care vine în mintea tuturor este apelul la nenorocitele pelicule, de care se rușinează toată lumea dar care au virtutea de a atrage, precum magnetul, masele de spectatori spre sălile de cinema. Desigur, pentru salvarea aparențelor, se recurge uneori și la serviciile criticii: filmele respective nu sînt, ferit-a sfîntul, melodrame, ci «drame psihologice, pe fundalul unor acute conflicte sociale» sau «filme populare care exaltă, în contextul unor acțiuni complexe, victoria binelui asupra răului», sau «filmele marilor sentimente simple» (cînd e vorba de *Love Story* sau *Anonimul venetian*) etc. etc.

Această situație ambiguă, această pendulare între adeziunea publicului și respingerea teoretică (nu numai din partea esteticienilor profesioniști ci și din partea unor mase mari de spectatori — în măsura în care acestea sînt invitate la o judecată estetică) reflectă, cel puțin din punct de vedere sociologic, păcatul originar care apasă asupra originilor și existenței melodramei.

Nu știi dacă este gen peren, dar știi că melodrama are încă un drum lung

S-a spus că melodrama este un gen tipic pentru cinematograful popular. Afirmatia este, fără îndoială, în linii mari, adevărată, deși insuficientă. Dar ce înseamnă «popular»? Arta populară de origine și de circulație rurală are alte caracteristici, ea nu cunoaște — decât cu rare excepții — melodrama. Arta populară de factură proletară este, deasemeni, cu totul altceva; combativitatea dusă pînă la spirit revoluționar, solidaritatea militantă, credința într-o dreptate colectivă sînt trăsături cu totul străine melodramei. Cel mai corect ar fi să definim melodrama ca un gen specific — mic-burghez. De altfel melodrama, în accepția actuală a conceptului s-a constituit și s-a impus în literatură și teatru odată cu dezvoltarea largă a păturii mic-burgeze, odată cu accesul acestor mase spre primele rudimente ale culturii în ultimele decenii ale primei jumătăți a secolului al XIX-lea. Mica burghezie, se știe, se caracterizează tocmai prin situația ei ambiguă: condiții materiale precare, uneori foarte apropiate de cele ale păturilor muncitoare, cantonarea, în marile conflicte sociale, pe poziții derizorii, individuale, lipsa unei perspective care să transcendă cadrele societății burgheze, absența unui destin istoric major. Cu excepția anumitor momente de criză revoluționară, cînd masele mic-burgeze sînt proiectate vremelnic, deși cu izbucniri paroxistice, în vîrtejul marilor lupte esențiale, micul burghez, dezorientat, aspiră să iasă pe cont propriu (eventual ajutat de șansă) din condiția sa amărită, să devină și el un burghez sadea. Înainte ca existențialistul să fi descoperit existența «conștiinței nenorocite» (deși termenul se găsește încă la Hegel), micul burghez a trăit intens sentimentul de frustrare pe care-l dă lipsa unei identități istorice precise, s-a rușinat totdeauna de condiția sa de mic-burhez. Nici un partid, nici un curent social, nici o filozofie politică nu s-au intitulat vreodată, deschis, mic-burgheze. Mai mult, domeniul micii burghezii, apartenența la mica burghezie n-au putut fi niciodată definite cu rigoare, și, cel puțin, ceea ce se numește «spiritul mic-burghez» a depășit și depășește întotdeauna, atît într-o direcție cît și în cealaltă, atît pe teritoriul clasei muncitoare cît și pe cel a burgheziei, limitele strict social-economice ale categoriei de care ne ocupăm.

Multe dintre aceste trăsături se găsesc, desigur, într-o formă alienată de cerințele unei structurări para-artistice, în noțiunea de melodrama.

Intr-adevăr, ce caracterizează melodrama? (Ne referim aici, bineînțeles, la melodrama cinematografică dar lucrurile nu sînt prea deosebite în ce privește melodrama literară).

În primul rînd, esența oricărei povestiri melodramatice o constituie prezentarea (de obicei, insistență și îngroșată) a durerilor, suferințelor pe care le îndură (cel puțin o bucată de vreme) eroii pozitivi. Sărăcie, mizerii, învinuiri și condamnări nedrepte, boli (Intr-un timp de preferință orbirea și tuberculoza, azi, pe primul loc, cancerul și paralizia), moartea celor dragi, etc., se succed și se suprapun, aducînd — cum e și firesc — personajele în pragul disperării. Semnificativ e faptul că aceste suferințe apar de obicei ca neprevăzute și neprevizibile (atît pentru eroi cît și pentru spectatori care, și unii și alții, sînt mereu surprinși de înversunarea demonică a sortii), și în același timp, ca nemeritate. Este aici o întreagă filozofie a «micului om»

O expresie a sentimentelor simple, alternînd cu observații psihologice și tonuri tragice (*Anonimul venețian* cu Florinda Bolkan și Tony Musante)



(ca să reluăm un concept al expresionismului german) care nu înțelege ce se întâmplă cu sine și cu cei apropiați, care nu pricepe de ce destinul îi este atât de vrăjmas. Spectatorul mic-burghez «compătimeste» imediat cu eroul de pe ecran; propriile lui necazuri (pe care și el le considera inexplicabile și nemeritate) îi apar potentate la nivelul valorii artistice, ceea ce, indiscutabil, acordă noblete unor supărări, altminteri banale. Dacă la aceasta adăugăm și mulțumirea lașă, că totuși, lui (celui din stal) nu i s-a întâmplat atâtea nenorociri ca celui alt (cel de pe ecran) și speranța alimentată de frecventarea altor melodrame că până la urmă totul se va termina cu bine, satisfacția e deplină.

Melodrama satisface și nevoia de aventură a spectatorului. Chiar dacă eroii nu se taie în săbii și nu călăresc peste munți și văi, răsturnările spectaculoase de situații, trecerile rapide dintr-un mediu în altul, surprizele și loviturile de teatru provoacă sentimentul plăcut de a participa la întâmplări nemaipomenite (războare la adresa cenusiului vieții cotidiene) fără a abandona comoditatea (relativă) a fotoliului din sala de cinema.

Filozofia melodramelor este, firește, necomplicată iar analiza psihologică pe cât e cu putință evitată. Viziunea predominantă e cea manicheiană, lumea se împarte în buni și răi, singurele surprize constind în faptul că unii care au apărut timp de zece acte răi se dovedesc până la urmă buni (și viceversa) sau că alte personaje care se arătau nu chiar răi ci doar cu inimă de piatră sfârșesc — sub influența vreunei mame iubitoare sau a unui copil inocent — prin a-și manifesta bunătața și generozitatea, până atunci bine ascunse. Concepția aceasta dihotomică exprimă, dincolo de naivitatea ei, o anumită aspirație spre puritate, absolut onorabilă, aspirație pe care o regăsim și în concluziile morale, mai bine zis moralizatoare cu care se încheie orice melodramă ce se respectă.

Alte laturi ale spiritului mic-burghez se întrevăd în felul cu care melodrama abordează unele probleme ale instituțiilor economice și sociale.

Ambiguă este, de pildă, atitudinea față de bani, față de avere. Pe linia bunului simț popular, lăcomia de bani, dorința de înăbușire cu orice preț este vehement combătută. Cămătarii sînt tipice personaje negative ale melodramelor. Ideea că, în general, banul este «ochiul dracului» este deasemenea larg îmbrățișată. În același timp, însă, averea apare ca recompensă firească și bine meritată, recompensă care constituie o condiție sine-qua-non a fericirii finale. Deși banul nu are miros, e mai bine, pentru salvagardarea principiilor morale, ca averea să apară fără ca personajul pozitiv să fie silit să-și murdărească

mințile (moștenirea neașteptată, donația unui filantrop generos și miliardar, căsătorie, realizată însă obligatoriu din dragoste, mai rar descoperirea unei comori fără proprietar sau câștig datorită unei activități frumoașe, neexploatare: artă, știință, etc.). Dubla personalitate a eroului mic-burghez, pe de o parte înrât de deosebirile de avere, pe de alta convins că numai prin bani se poate obține fericirea, apare astfel deosebit de evidentă. Eroul melodramei nu vrea să-și rezolve dificultățile schimbînd sistemul în care trăiește ci vrea doar ca binefacerile sistemului să se reverse și asupra sa.

Conformismul social și ideologic este, deci, una dintre caracteristicile melodramei. Melodrama clasică nu numai că nu vrea să schimbe societatea ci, dimpotrivă, se străduie să-i sacralizeze instituțiile și ierarhiile. Justiția și poliția pot comite erori (din exces de zel), dar pînă la urmă tot ele asigură repunerea în drepturi a celor buni. Încălcarea legilor este permisă numai pentru a întări ordinea sau pentru a sluji șefii (valetii sau servitorii pozitivi din melodrama mai calcă legea uneori, dar o fac numai pentru a sluji pe stăpînii lor și, deci, ilegalitatea lor e legală, dintr-un punct de vedere superior). Happy-end-ul melodramei tradiționale (și, schimbînd ceea ce este de schimbat, și a melodramei actuale) constă nu numai în victoria binelui asupra răului ci, mai ales, în restabilirea ierarhiilor legitime: vagabondul cu suflet mare, care a suferit atât, se dovedește pînă la urmă conte, și redevine conte, cu toate privilegiile decurgînd din acest statut, spălătoreasa chinuită își recapătă identitatea originară de moștenitoare a unei averi fabuloase. În melodramă nu există redempțiune în afara promisiunii sociale. Într-un roman, puternic impregnat de clișee melodramatice (ceea ce nu-l împiedică să se situeze printre capodoperele literaturii universale) — e vorba de «Mizerabili» lui Victor Hugo — eroul principal se scapă de groaznicul său păcat (de a fi furat o pînelă) devenind industriaș. Conformistă (în sens burghez) și atitudinea față de religie, considerarea abaterilor de la normele sociale instituite ca un păcat ce trebuie ispășit. Dacă la toate acestea mai adăugăm rolul hotărîtor acordat șanse, hazardului, atitudinea rasială ambiguă (foarte multe dintre personajele negative sînt — întîmplător? — elemente alogene), credința difuză în predestinare, în forța destinului inexorabil, vom întregi tabloul caracteristicilor ideologice ale melodramei, caracteristici care exprimă de fapt, — uneori, într-o formă deviată — adoptarea conformistă a principiilor burgheze ale moralei de masă.

Rezultă oare de aici că melodrama este un gen pe de-a dreptul depășit și, în orice caz, cu o existență istorică limitată? Nu tocmai. Așa cum am arătat, melodrama știe să facă apel la un fond de sentimentalism

general-uman, să vehiculeze cîteva idei simple, adică înrădăcinate de milenii în conștiința oamenilor, să nu solicite un efort intelectual prea mare (spre deosebire, de pildă, de comedie) și mai ales sau în concluzie să fie deosebit de accesibilă. De aceea literatura mare și cinematograful de calitate nu au ocolit melodrama. Un nume filon melodramatic regăsim în operele lui Balzac, ale lui Dickens, a surorilor Brontë și în nenumărate filme, de la Griffith și pînă la Bergman și la unii regizori neorealști.

Desigur, mulți artiști de valoare au încercat să caute (și au găsit) în spatele naivei fabulații melodramatice accentele tragediei sau ale satirei filozofice și sociale. Cu mai bine de patruzeci de ani în urmă, marele regizor sovietic V. Meyerhold pune în scenă, într-o montare care a făcut senzație, cea mai tipică melodramă teatrală: **Dama cu camellii** a lui Dumas — fiul. Dincolo de desfășurarea lacrimogenei acțiuni, montarea pune în evidență ferocitatea relațiilor umane într-o societate în care toate sentimentele au fost transformate în marfă.

În zilele noastre, o întreagă tehnică modernă a situațiilor-limită, a ilogismului și absurdului fluxului evenimential, a substratului tragic al existenței își poate găsi filiații în melodramă sau, mai bine zis, în schemele melodramei. În același timp, pentru mulți autori moderni — inclusiv cinești, melodrama devine o convenție, un cadru util pentru că accesibil în care se toarnă un conținut diferit. Dintr-un anume punct de vedere se întîmplă cu melodrama ceea ce se întîmplă cu opera (paralela nu este întîmplătoare: sensul inițial al termenului melo-dramă, sens încă folosit uneori în Italia, este acela de dramă cîntată). În mîna unui artist inspirat, convenționalismul exacerbat, supunerea ne-complexă față de o schemă arhicunoscută, poate să nu fie o frînă ci, dimpotrivă, un stimulent, o modalitate de a scoate în evidență, prin contrast cu banalitatea, o viziune insolită.

Dar nici melodrama propriu-zisă, clasică, asumată, nu pare să fi ajuns încă la asfințit. E interesant de observat că melodrama nu înflorește, nu-și găsește cîmp larg de manifestare nici în vremurile explozive, în perioadele de război, revoluție, ciocniri sociale violente (realitatea hiper-dramatică, sesizată ca atare pînă în pături de obicei cele mai amorse, reduce la minimum posibilitățile de impact ale melodramei), nici în vremurile de decadență ale unei societăți, în vremurile în care domină căutarea rafinamentului formal, dezabuzarea, scepticismul, în care oameni cu nervii oboși caută bizarul, neprevăzutul, șocantul. Mai degrabă, melodrama își găsește un public larg și fidel, mai ales în societățile în curs de structurare și consolidare, în care procesul dezvoltării provoacă — e și firesc —

atâtea suferințe și chiar atâtea victime, dar în care se menține vie și speranța reușitei. Nu întâmplător, melodrama a cunoscut un succes considerabil în perioada capitalismului ascendent și cunoaște un succes asemănător astăzi, în numeroase țări ale lumii a treia (vezi, de pildă, filmele indiene).

Împietire sui-generis de conformism (nu sînt puse în discuție valorile fundamentale ale societății con-

stituite) și de revoltă care, atît cît este, are doar un caracter individual (din moment ce suferința e provocată mai ales de nenoroc sau neînțelegere și rezolvarea conflictelor e deplin posibilă în cadrul sistemului), melodrama îndeplinește, indiscutabil, voit sau nevoit, o anumite funcție diversionistă. Aceasta explică de ce, spre deosebire de alte genuri și modalități artistice, melodrama nu întâlnește opoziția sau

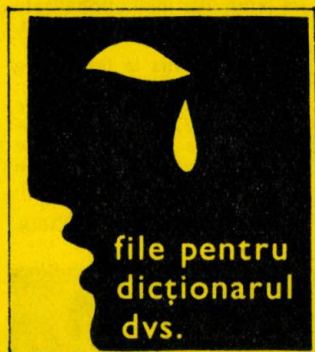
cenzura ierarhiilor instituționalizate în nici un sistem social organizat, bazat pe exploatare.

E greu de răspuns la întrebarea dacă melodrama este sau nu un gen peren (de altfel se poate oare vorbi de perenitate într-un asemenea domeniu?). Ceea ce, însă, ni se pare indiscutabil este că melodrama mai are un viitor lung în fața ei.

H. DONA

**Cu cîteva decenii în urmă, marele succes de public se chema
Dama cu camelii, cu Greta Garbo și Robert Taylor**





file pentru
dicționarul
dvs.



„Si atunci tinăra femeie (albă), într-un acces de furie, ridică mîna și o izbește din răspuțeri pe buna și blînda doică (neagră), care o îngrijește cu atîtă devotament de-o viață. Bătrîna se rostogolește pe treptele somptuoasei scări interioare, în timp ce soțul (alb) al eroinei strigă, disperat: «E mama ta!». La auzul acestei revelații, tinăra fiică (albă) rămîne împietrită. Bătrîna doică-mamă (neagră) rămîne inertă la capătul de jos al scării. La scurt timp după aceea, bătrîna (neagră) se va stînge, nu înainte de a i se împlini cea mai fierbinte dorință, aceea de a auzi din gura fiicei sale (albe), la picioarele căreia s-a prosternat ani de-a rîndul cuvîntul «mamă». Un zîmbet timid va lumina chipul muribunde, o lacrimă de fericire i se va prelinge ușor pe obraz, după care va închide ochii pentru totdeauna. Ingenunchiată la capătul ei, fiica cea albă, copleșită de durere și remușcare, va ridica încet mîna, aceeași cu care își palmuisese mama, pentru a căuta sprijin la bărbatul ce o adoră și a răbdat, cu un îndurerat stoicism, irepresibilă ei repulsie față de cei cu pielea de altă culoare. În timp ce din banda sonoră a filmului va răsună din ce în ce mai tare pateticul refren — o suplică adresată unui pictor de a face loc în tabloul său și pentru «angelitos negros».

Așa se termină filmul **Îngerășii negri**. Melodramă? Melodramă. Adică un film la care lacrimile inundă nu numai ochii, ci și mintea spectatorilor, astfel încît puțini se mai întreabă cum de a ieșit o fiică atît de albă dintr-o mamă atît de neagră. Dar melodramă mai ales pentru că, pornind de la o situație de ansamblu cu corespondențe în realitate (discriminarea rasială în Lumea Nouă) și de la o situație particulară perfect neverosimilă (un contraadevăr al geneticii), se ajunge la o serie de situații-limită: mama-slugă, fiica stăpînă; sotul-model de bunătate și comprehensiune, soția monument de egoism și brutalitate; ginerile — confident al mamei și păstrător al cumplitului secret, fiica — pradă facilă a ignoranței în care o ține solitudinea mamei, etc. Deznodămîntul este și el tipic pentru happy-end-ul nuanțat de amărăciune al melodramei: sacrificiul — voluntar asumat — al protagonistei iubitoare regene-

Să ne amintim la ce filme am plîns...

De-a lungul deceniilor
gesturile s-au schimbat,
dar conținutul melodramei
a rămas același:
suferința, deznădejdea.

Același suport uman: dragostea



De la ura extremă la iubirea extremă, melodrama ne-a obișnuit
cu aceste contraste între care parcursul se face fulgerător (Martha
Rangel și Titina Romay în *Îngerășii negri*)

reață moral protagonistă iubită, care își dobîndește echilibrul și un soi de melancolică fericire.

Așa cum se va vedea mai departe, prin aceasta cartea de bucate a melodramei nu și-a epuizat rețetele.

Catharsis și antistress

Care a fost soarta melodramei de-a lungul istoriei cinematografului? Pentru a parafraza un dicționar celebru melodrama este, marea mută.

Cercetînd filmografiile perioadei presonore, se poate constata că ea ocupă mai bine de jumătate din producție. **Dama cu camellii** cunoaște cîteva versiuni, în care eroina lui Dumas-fiul capătă rînd pe rînd chipul nemuritoarei Sarah Bernhardt sau al nu mai puțin celebrei, la vremea sa, Alla Nazimova. Grif-fith ecranizează cu mare succes trista soartă a celor două orfeline (interpretate de Dorothy și Lillian Gish), salvate de la moarte în clipa cînd cutitul ghilotinei stătea să le cadă pe gîmuri. Supunere față de

gustul epocii sau înclinație temperamentală, preferința marelui clasic american pentru acest gen a dat multe dintre capodoperele sale: **Crinul strivit**, **Drumul spre est**, **Trandafirul alb**. Divele și divii fără glas — Francesca Bertini, Asta Nielsen, John Gilbert, Lya Mara, Pola Negri, Clara Bow — cu ochii lor încercănați, cu mișcările lor unduitoare, cu gesturile lor patetice, cu mimica lor ce ține locul foneticii, se nasc special pentru a interpreta aceste «tragедii burgheze» cum le definește J. Bourget. Indiferent dacă este seic (**Seicul**, **Fiul seicului**), căpitan de vas (**Mări nestrăbătute**) sau aristocrat sud-american (**Sfintul e un diavol**), Rudolf Valentino conferă o dimensiune melodramatică filmelor sale de aventuri. Iar moartea lui (e vorba de cea autentică din anul 1926) va promova melodrama de pe pînza ecranului în viața de toate zilele, declanșind o reacție în lanț de suferințe paroxistice și chiar de sinucideri în rîndul admiratoarelor sale isterizate.

Melodrama trece cu brio examenul cinematografului sonor și vorbitor. Departe de a avea ceva de pătimit, voga ei se amplifică. În schimb, revoluția tehnică îi imprimă, pînă și ei, un caracter mai realist, evident atît în tramele care se îmbogățesc în

mamei, care se află între ciocan și nicovală în acest conflict aparent ireconciliabil, dar aplanat cu ușurință în final. Melodramă? Și încă cum. Numai că sonorul atenuează stridențele genului, așa cum trebuie să recunoască un critic nu tocmai binevoitor la adresa filmului, Barthelemy Amengual: «Melodramă înfiorătoare, conflict siropos. Intriga se bazează pe o falsă dilemă (deoarece totul poate fi rezolvat din capul locului și extrem de ușor) avînd un unic scop — acela de a storce lacrimi și de a întirzia happy-endul. Din fericire, cîntecul comandă structura dramatică, drama este drama unui cîntăreț, conflictul este în primul rînd conflictul dintre două universuri muzicale».

Sonorul ridică spre noi trepte ale măiestriei și faimei vedete deja consacrate (Charles Chaplin, Greta Garbo), aruncă peste bord altele (Theda Bara, John Gilbert, Mary Pickford), promovează aproape peste noapte tinere și viguroase talente (Bette Davis, Irene Dunne, Margaret Sullivan).

Reconfirmîndu-și înclinația spre melodramă, manifestată încă din **Piciul** și **Opinia publică** (singurul film pe care s-a mulțumit doar să-l regizeze), inegalabilul Chaplin aduce o contribuție hotărîtoare la evoluția

sacrificiului al protagonistului iubit crește între cele două filme luînd în **Luminile rampei** forma supremă: renunțarea liber consimțită la protagonista iubită, prin moartea pe care Calvero o acceptă cu seninătate.

La rîndul ei, divina Garbo reușește adesea să ridice nivelul genului, chiar dacă pendulează între personaje stereotipe ca Mata Hari și Marguerite Gautier, regina Christina și Anna Karenina. Deși trame filmelor sus-mentionate reflectă nedesmintit canoanele melodramei, jooul lui Chaplin și al lui Garbo estompează contururile groase ale genului și creează veritabile probleme de clasificare — formula cea mai frecvent uzitată, deși cam ambiguă fiind «dramă romantică».

Multe dintre vedetele anilor '30 își leagă numele de melodrame, cărora le rămîn debitoare pentru celebritatea dobîndită. Bette Davis este Jezebel, femeia diabolic de voluntară, care prin cerbicia ei își alungă iubitul (Henry Fonda) pe care în final să-i împărtășească cumplita soartă, urmîndu-l fără sovărire în boală și poate în moarte. La polul opus, Irene Dunne, femeia înfinit de supusă și modestă, care se mulțumeste să trăiască în umbra



Atunci cînd mîna bărbatului iubit mîngîie, mîna destinului lovește: soția lui Giuseppe Verdi (Ana Maria Ferrero) și iubita lui Armand Duval (Micheline Presle) pe patul de moarte

nuante psihologice cît și în interpretarea actricească ce se apropie de vorba și comportamentul omului de pe stradă.

Primul film sonor și vorbitor — **Cîntărețul de jazz** — este o veritabilă melodramă pînă și în sensul etimologic al cuvîntului. Avem de a face cu un triplu și cumplit zbucium sufletec: 1) al fiului, pe care chemarea scenei îl împinge să nesocotească tradiția familială; 2) al tatălui, pe care concepțiile de pater familias îl obligă să-și alunge fiul, zdrobindu-și și zdrobindu-i inima; 3) al

genului prin filme ca **Luminile orașului** sau, la 22 de ani distanță **Luminile rampei**. Adorația și devotamentul pe care i le închină tinerei florărese oarbe binecunoscutul vagabond (în **Luminile orașului**) își găsește un izbitor corespondent în generozitatea pasionată cu care Calvero se străduiește să o redea luminilor rampei pe fosta baterină paralizată. Cuplurile prezintă aceleași raporturi de pe aceleași poziții: femeile handicapate — bărbat nepotrivit pentru ea (fie ca situație socială, fie ca vîrstă). Spiritul de

fericirii (în umbra fericirii, titlul de difuzare a filmului în România realizat de John M. Stahl) bărbatului adorat (John Boles). Insoțindu-l preutindenți, dar de la distanță, pentru a nu-l compromite în mediul său de mare-burghezie. Undeva între cele două extreme, Margaret Sullivan este Pat Hollman din **Trei camarazi**, care se ridică de pe patul de spital unde agonizează pentru a muri în zăpadă, cu miinile întinse spre omul căruia și-a dăruit inima (Robert Taylor).



Piept dezgolit, un genunchi pe pământ, mâini împreunate: gesticulă mutului supralicitează pentru a suplini lipsa cuvântului (Rudolph Valentino și Vilma Banky în *Șeicul*)

«Toți acești monștri sacri influențează până și noțiunea de gen: filmele care prin povestea lor sînt polițiste, de suspense sau western devin pe ecran melodrame sau așa-zise drame romantice datorită simpliei lor prezente» — constată pe drept cuvînt J.L. Bourget.

În anii 1930—1945, răvășiți de efectele crizei economice și apăsăți mai întîi de perspectiva, apoi de realitatea războiului, melodrama are misiunea de a distra pe spectatori, vreme de cîteva ore, de la preocupările majore ale propriilor lor existențe. În îndeplinirea acestei sarcini «diversioniste», melodrama se situează alături de comedia, musical și filmul de acțiune.

Izbucnirea războiului aduce pro-

ductiei cinematografice un nou cadru, un nou fundal vizual și sonor, o nouă problematică. Caracterul actual al acesteia din urmă favorizează melodrama a cărei ambianță se compune acum din zgomotul avioanelor în picaj, exploziile asurzitoare ale bombelor, gemetele răniților și suspinele celor loviți de moarte.

Pășind dincolo de pragul războiului, melodrama evoluează spre o nouă etapă a deceniilor 6,7 și 8. Evoluție? Mai curînd involuție, sînt de părere unii autori. În cinematograful contemporan, unde precumpănește pasiunea pentru realismul cu profunde implicații sociale și politice (neorealismul, free-cinema, noile valuri din diverse țări),

unde sînt abordate cu precădere problemele grave și constante ale secolului (războiul, delincvența minorilor, mizeria unei mari părți a omenirii, răspîndirea drogurilor, poluarea mediului), unde se face abuz de senzații tari (violență, catastrofe etc), melodrama își pierde rolul de solistă, fiind surghiunită printre genurile de umplură sau avînd sporadic și limitat rolul de ingredient al altor genuri. Un simptom evident al mutației produse este dispariția marilor actori impuși de acest gen și dedicați lui. Vedetele continuă să se nască, dar Yves Montand și Gian Maria Volonté sînt sinonimi cu filmul politic, Steve

McQuenn și Alain Delon cu filmul de acțiune, Clint Eastwood și Charles Bronson cu westernul și filmul de aventuri, Julie Andrews și Barbra Streisand cu filmul muzical, Zbigniew Cybulski cu filmul de război, etc. În treacăt fie spus, actuala preponderență a starurilor masculine, spre deosebire de epoca antebelică, este de asemenea un simptom patologic al melodramei, ținînd seama că printre definițiile ei intră și lapidara formulă «women's film», adică filme de femei sau mai precis pentru și cu femei.

Fie că o face obiect de adorație a cîtorva bărbați (Arletty în *Copiii paradisului*), fie că o strivește sub povara



Deși retrogradată în categoria B, melodrama continuă să ocupe un loc de frunte din punct de vedere cantitativ și al audienței de public. Ea confirmă cu conștiinciozitate o altă metaforică definiție — «tear-jerker» (storcător de lacrimi), fiind necesară azi pentru defularea spectatorilor prea des încrâncenați de morbiditatea la modă în cinematograful contemporan.

Multe melodrame ale zilelor noastre — **Vagabondul**, **O floare și doi grădinari** etc. — își asumă cuminte rolul de mijlocitor al unui facil catharsis, conformându-se unor formule repetate până la saturație și roase până la urzeală. Există însă excepții, cînd protestul activ împotriva efectului dezumanizator al cinematografului occidental contemporan, împotriva abuzului de violență, își ia ca vehicul melodrama. Încercare de repunere în drepturi a unui gen detronat, **Love Story** respectă toate regulile jocului așa cum au fost ele statuate încă de vremea filmului mut, exploatîndu-le cu inteligență și împachetîndu-le într-un ambalaj verosimil din punctul de vedere al realităților deceniului nostru, ambalaj care, deși colorat



Protagonista iubită este oarbă sau paralizată, protagonistul iubitor este prea sărac sau prea bătrîn: la distanță de două decenii, cele două melodrame chapliniene, *Luminile orașului* și *Luminile rampei*, respectă regulile jocului



unor acuzații nedrepte (Genoveva de Brabant), melodrama rezervă femeii o singură soartă — suferința



cam strident, nu distonează prea tare cu decorul.

Regulile jocului respectate ieri și azi

Resortul de bază al oricărei melodrame este dragostea, nu numai în sens sentimental, ci pe tot cuprinsul ariei geografice a iubirilor: părintească (**Mizerabilii**, **Îngerașii negri**), filială (**Omul cu pantalonii scurți**), frătească (**Cele două orfelime**) sau pur și simplu larg umană. Adeseori aceste iubiri intră în conflict, sporind și mai mult sfișierea din inimile eroilor și ale spectatorilor. O asemenea luptă se dă în sufletul Alidei Valli în **Omul cu pantalonii scurți** cînd se află în situația de a trebui să opteze între dragostea pentru băiețelul pe care îl abandonase și care a peregrinat în căutarea ei străbătînd toată Italia, și noile sentimente ce o leagă de actualul soț și de copilul dăruit de acesta. După cum evoluția personajului Annel Gauthier din **Un bărbat și o femeie** se axează în exclusivitate pe conflictul dintre iubirea cea veche, curmată brusc prin moartea soțului, și iubirea cea nouă pentru

bărbatul cu care ar dori să-și refacă viața.

Mai totdeauna, subiectul (persoana care iubește) se sacrifică de dragul obiectului (persoana care e iubită). În cazul dragostei dintre un bărbat și o femeie, între aceștia se stabilește un raport de inegalitate, femeia ocupînd de regulă locul victimei, victimă a lui sau a destinului. Este o victimizare impusă din afară, dar și liber consimțită de femeia cu vocație de mucenică, în aparență incapabilă să-și aleagă altă soartă, în realitate complăcîndu-se în leagănul dulce-amar al suferinței adesea inutile sau ușor de evitat (vezi **Scrisoare de la o necunoscută**, **În umbra fericirii** etc.). Și tot o regulă este ca bărbatul, care prin comportarea lui egoistă și brutală a provocat acest chin, să nu încerce nici un fel de mustrări de conștiință (în cel mai bun caz doar unele remușcări vagi și tardive). Așa se face că, în majoritatea cazurilor, eroina de melodramă este moralmente superioară partenerului ei. Ea își jertfește fericirea (Marguerite



Între exagerările cam comice ale trecutului (Lilian Gish în *Drumul spre est*) și discretul realism al anilor '40 (Vivian Leigh în *Lady Hamilton*), o trăsătură de unire — melodrama

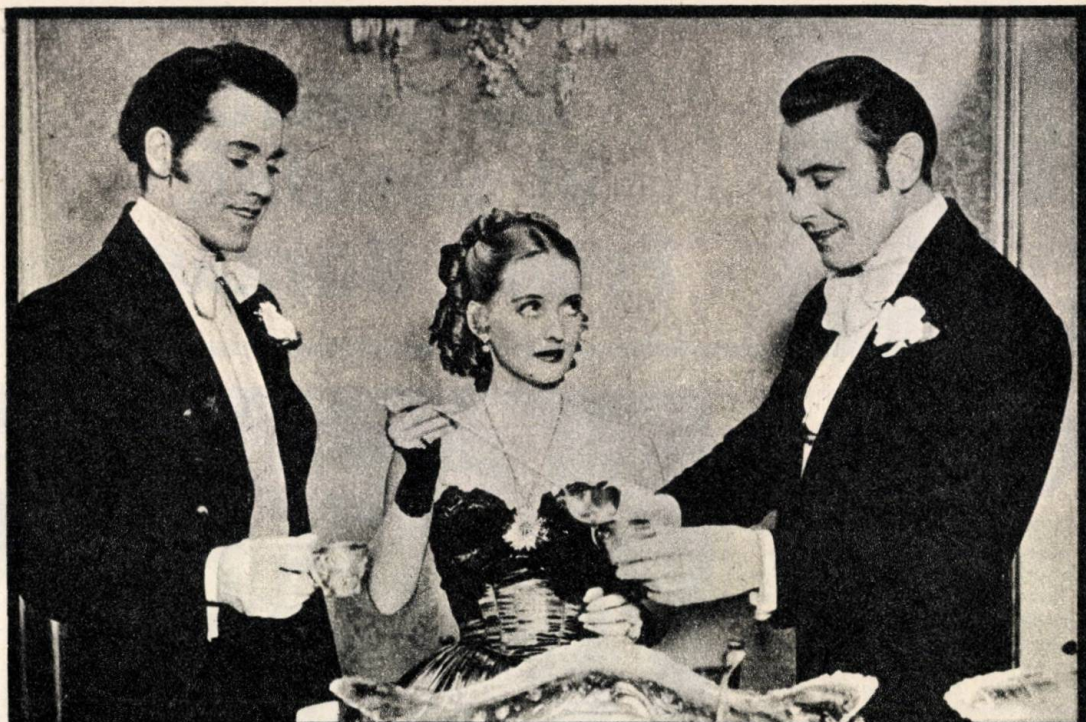


Gauthier), onoarea (Lady Hamilton), căminul (Anna Karenina), coroana (Regina Christina), și chiar viața (Jezebel) fără să pregete, fără să se vaite, ca pe o datorie față de cel mai mare dar al vieții — iubirea. Chiar dacă acest sentiment este neîmpărtășit, chiar dacă din punct de vedere social realizarea lui este o imposibilitate.

Un rol important în acest proces de victimizare îl joacă destinul. Cînd femeia nu are de fel tendințe masochiste, cînd bărbatul este generos și debordant de afecțiune, vine soarta implacabilă care, printr-o suită de coincidențe, întîmplări neprevăzute și neînțelegeri, canalizează acțiunea pe făgașul tipic al melodramei. Astfel boala necrutătoare o lovește pe Jenny din *Love Story* tocmai în momentul de maximă împlinire a fericirii ei conjugale zădărniciindu-i sacrificiile făcute de dragul acestei fericiri și anihilu-i orice speranțe sau proiecte. Obligatorietatea intervenției mai mult sau mai puțin catastrofale a destinului l-a făcut pe realizatori să recurgă la o infinitate de situații posibile, reale dar neverosimile, prin promptitudinea cu care survin la locul și momentul potrivit: întîrzierea la o întîlnire din cauza unui accident de mașină (*O dragoste de neuitat*), acuzații aduse pe nedrept (*Genoveva de Brabant*), o bruscă diminuare fizică, temporară sau definitivă (*Nu vreau să mor*, *Ultimul meu tango*), decese pe patul de naștere (*Adio arme*, *Giuseppe Verdi*), etc. Tot aici s-ar putea include și un alt aspect al destinului de ordin mai mult social-politic. Este vorba de prejudecățile de castă care stau în calea celor doi îndrăgostiți (*Dama cu cameliile*, *Ruy Blas*). Uneori (ca în *Vagabondul*, *Serenada mexicană*), ele sînt îndepărtate printr-un complex fericit, dar incredibil, de coincidențe care îl promovează pe partenerul socialmente inferior la același rang cu persoana iubită, reparîndu-se astfel și o nedreptate comisă cu ani în urmă familiei sale.

În regulamentul melodramei figurează și purificarea prin iubire. Sentimentul transformă o femeie ușoară în amințita mucenică gata de orice sacrificiu pentru fericirea lui. (*Dama cu cameliile*), un monstru cu chip gingaș într-un inger cu suflet și mai gingaș (*Ingerașii negri*), o fire încăpățînată și voluntară într-una blîndă și docilă (*Jezebel*).

O melodramă care se respectă are întotdeauna happy-end. Oricît de paradoxal ar părea, pînă și *Dama cu cameliile* sau *Love Story* se sfîrșesc într-un anume sens fericit. Căci există o fericire aparentă și una esențială. Melodrama pendulează între ele, alegînd-o uneori pe prima (*Cele două orfeline*, *Omul cu pantalonii scurți*, *Heidi*), dar foarte frecvent pe cea de a doua. Să ne gîndim ce s-ar fi făcut Armand Duval dacă Marguerite Gauthier ar fi supraviețuit? Cum ar fi acceptat mediul său social pe fosta femeie



Între George Brent și Henry Fonda, Bette Davis în chip de femeie diabolică se mulțumește cu o privire semnificativă: cinematograful sonor pune un bemol la cheia melodramei (*Jezebel*)

de moravuri cam îndoielnice? Dar bătrînul lui tată în cîte situații «penibile» nu ar fi fost pus? Cam tot în atîtea, ca și tatăl lui Oliver în **Love Story**, dacă Jenny n-ar fi avut — ca să spunem așa — «inspiratia» dispariției sale. Și oricît de profund și total s-ar fi transformat tinăra fiică (albă) din **Îngerașii negri** cu greu ne-o imaginăm prezentîndu-și prietenilor pe bătrîna mamă (neagră). Cu alte cuvinte, happy-end-ul în aceste cazuri constă în dispariția stînenitorului, sfîrșitul fiind cu atît mai fericit cu cît convine mai mult convențiilor și prejudecăților burgheze.

Gen hulit de critică și adorat de public, melodrama are toate șansele să-și recapete galoanele pierdute. Atu-ul ei principal este — oricît ar părea de ciudat — apropierea de realitate. Pentru că așa cum se întreba criticul Peter Milne, «oare viața nu este făcută în mare parte din melodramă?» Situațiile cele mai grotești — remarcă el în continuare — apar zi de zi și la orice pas. Confirmarea vine în primul rînd și cel mai prompt din partea spectatorilor a căror apetență pentru acest gen se datorează în mare parte faptului că se simt ei înșiși eroi de melodramă.

Ioana CRISTIAN



Una din melodramele care a optat pentru happyend. Filmul *Omul cu pantalonii scurți* cu Alida Valli



file pentru
dicționarul
dvs.

Un clasic al genului: Frank Borzage



«Ce este melodrama? — ne explică regizorul Frank Borzage — citiți ziarele, discutați cu prietenii, priviți în jur: viața cotidiană e plină de situații de necrezut, chiar grotesti, jocul coincidențelor intervine în existența fiecăruia dintre noi. Însăși viața e melodramă.»

Aceasta este părerea unuia dintre cei mai mari realizatori de melodrame din cinematografia americană, considerat de Jean Mitry «unul din primii stilisti din perioada 1925-35. Născut în 1893 în Utah, Frank Borzage își începe cariera ca actor de teatru, debutează în cinema în 1912, apoi din 1916 se dedică în exclusivitate regiei. Când în 1927-28 se înființează premiile Academiei de film din Hollywood, — faimoasele Oscar-uri — Borzage primește prima distincție din istoria celei de a șaptea arte, premiul pentru regie la filmul **Al șaptelea cer**, iar interpreta sa, Janet Gaynor obține premiul de interpretare feminină și consacrarea. În decursul carierei sale care durează pînă în 1960, Frank Borzage obține al doilea Oscar, cu filmul **Nesuferita**.

Artist înnăscut, plin de intuiție, el a făcut filme care s-au bucurat și de aprecierea criticii și de cea a publicului, susținînd că un realizator de cinema nu poate ajunge pe culmile artei sale fără o profundă cunoaștere a sufletului omesc.

Metoda de lucru a lui Borzage nu era deosebit de personală. În schimb, nici un regizor nu și-a expus mai limpede părerea în ceea ce considera el a fi secretul unui film bun. «În spatele fiecărei figur omenești — spunea Borzage — se află o poveste. Nimeni n-o poate cunoaște, dar în parte, o poate deduce. Restul îl completează fantazia. Caracterizarea personajelor este elementul care face un film interesant. E vorba de o descriere a lor sinceră și adevărată. După



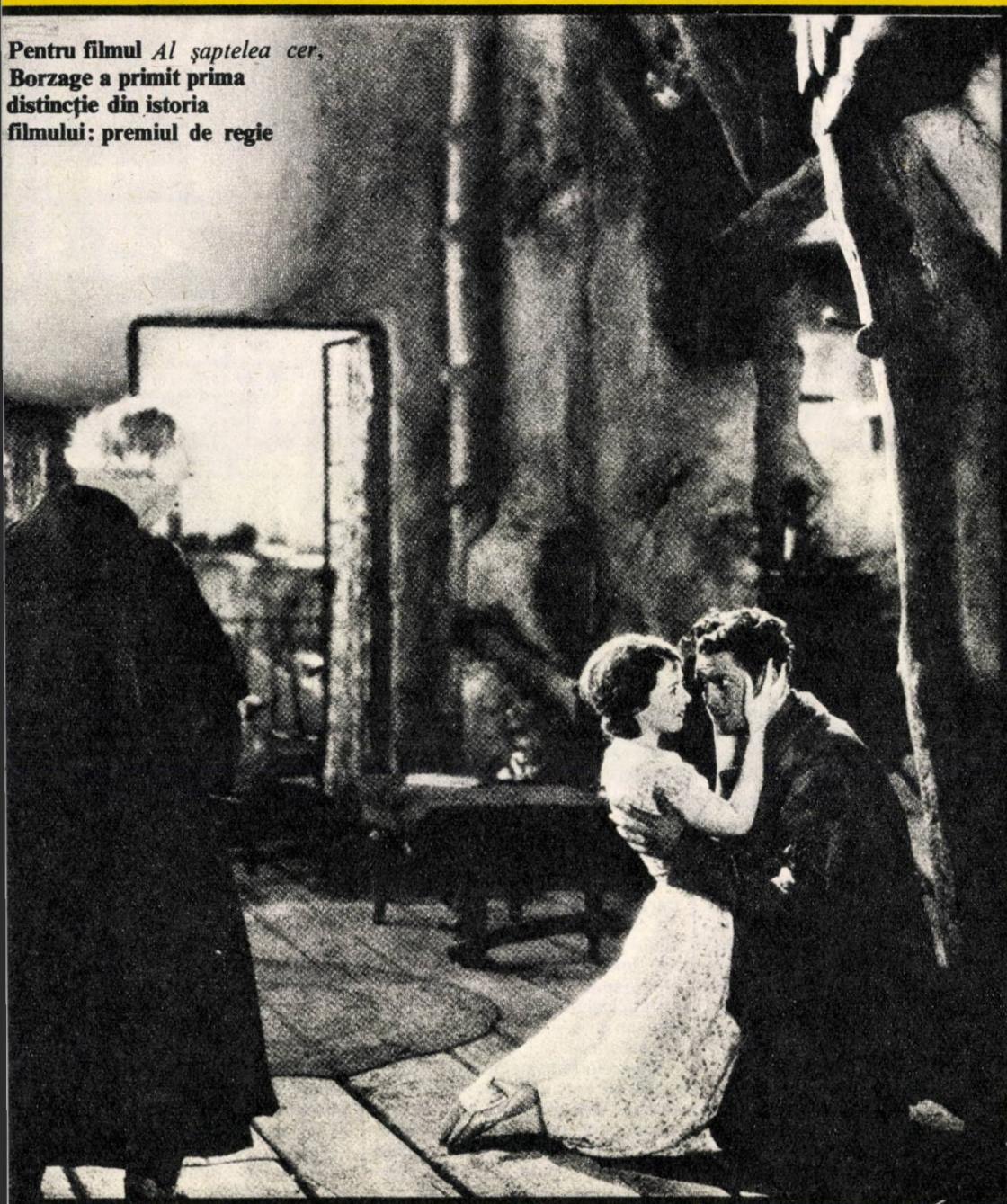
Frank Borzage, regizorul care cerea oamenilor să privească viața din jur (aici pe platoul de filmare la *Humoresque* în 1920 cu actrița Vera Gordon)

părerea mea, asta lipsește filmelor de azi (Borzage face aceste mărturisiri în 1960): se acordă prea multă atenție formelor exterioare și totul devine superficial.

(...) «Pe fiecare figură omenească eu citesc o poveste, și cînd spun «figură» nu mă gîndesc la sensul literal al cuvîntului, ci la personajul care va deveni în filmul meu. În

aparență totul pare foarte simplu: iată un chip, pe el întipărită o poveste ușor de citit... Dificultatea însă este să scoți ceva real și vital. Am foarte des impresia că în cele mai bune story-uri, scrise de cei mai buni scriitori și lucrate de cei mai buni scenariști, se neglijează tocmai ocaziile în care personajele s-ar putea «dezvolta». Probabil că ma-

**Pentru filmul *Al șaptelea cer*,
Borzage a primit prima
distincție din istoria
filmului: premiul de regie**



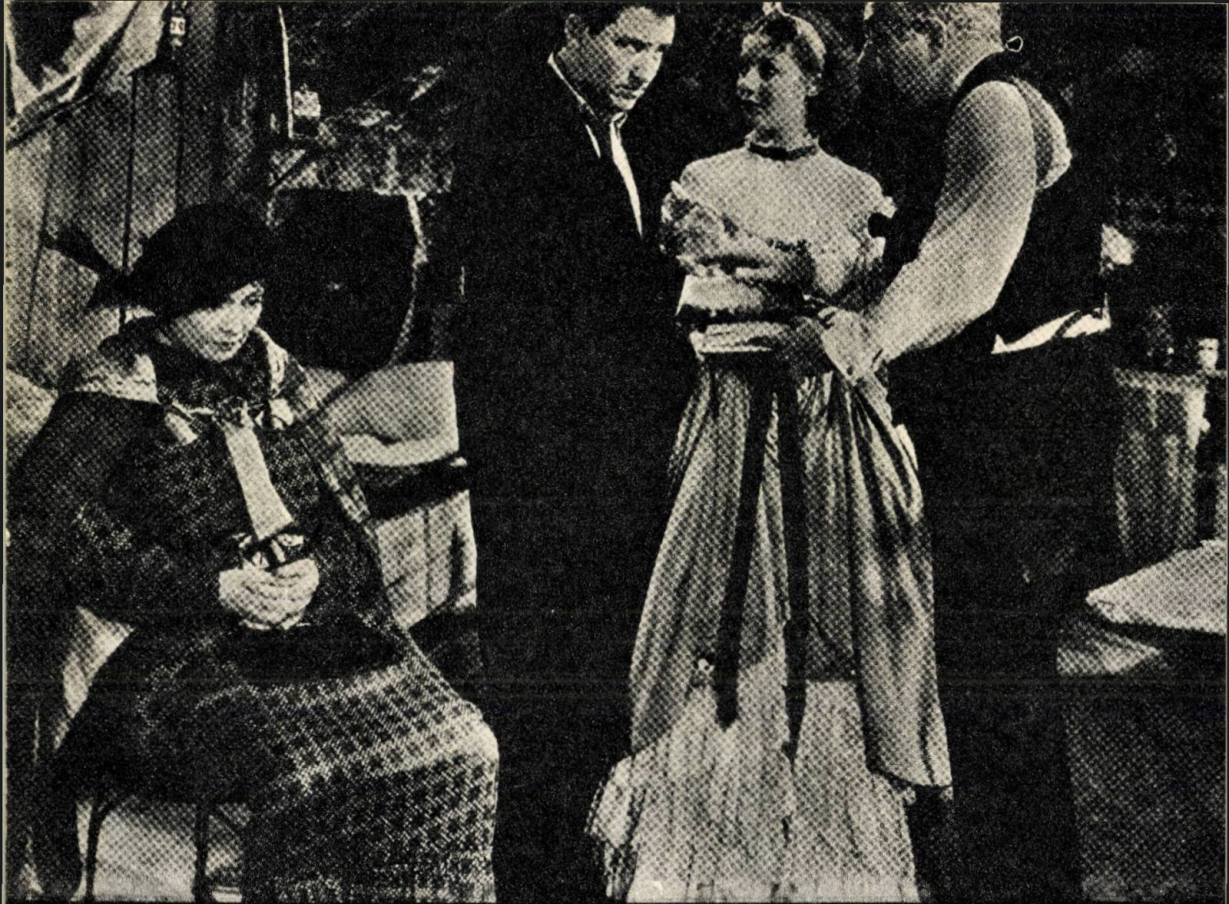
joritatea scenariștilor nu-și pot da seama pînă la ce punct se poate merge cu caracterizarea psihologică pe ecran. Și asta se întâmplă pentru că ei gîndesc în cuvînt scris, în pagină imprimată și nu știu — sau nu pot — să gîndească în imagini.

Iată de ce atunci cînd pot «dezvolta un personaj de plan-doi, fără

a încălca intriga și fără a-mi neglija eroii principali, fac acest lucru în mod sistematic. Repet, personajele banale, obișnuite, mărunte, constituie pentru public veritabilul punct de atracție. Dar majoritatea filmelor noastre aduc pe ecran eroi și eroine ieșite din comun, care în general sînt «superiori» în tot ce întreprind. Unii producători și re-

gizori continuă să creadă că publicului îi plac asemenea eroi, pentru simplul motiv că el n-a ocolit și nu ocolește asemenea filme.

Bineînțeles că scenariile care pun în prim-plan oameni banali sînt cele mai greu de scris. Cel puțin asta e impresia mea, judecînd după raritatea lor. Există destule întîmplări în viața cotidiană, pline de ac-



Borzage se ocupa de preferință de mediile sărace. Spencer Tracy este aici în *Cei din zonă* un om-sandviș, iar Loretta Young imaginea unei Cenușărese în rochie de bal

țiune, totul e să le descoperi. E ușor să spui că în viața lăptarului cu care ești vecin există un simbul de dramatism, că există acel «ceva» din care s-ar putea scoate un film. Pe acest «ceva» trebuie să-l găsești! Asta încerc să fac în filmele mele și prin asta, cred eu, că ele sînt oarecum diferite de producțiile altora.

În ceea ce privește melodrama, consider că este un gen de spectacol care a fost calomniat enorm. Criticii disprețuiesc melodrama, pîrînd să ignore că însăși viața, în mare parte, e o melodramă.

O seamă de concluzii

Acum doi ani, în 1975 la National Film Theatre din Londra a fost organizată o importantă retrospectivă a filmelor lui Frank Borzage, începînd cu *Eroul nostru* (1925), *Al șaptelea cer*, și pînă la ultimul său film *Cargoul blestemat*. A fost un prilej pentru critică și public să vadă sau să revadă ope-

rele cele mai reprezentative ale lui Borzage. S-au putut trage o seamă de concluzii, subliniindu-se conflictul dintre real și imaginar, dintre imaginar și simbolic, punîndu-se accentul pe asemănările stilistice și tematice ale filmelor lui, precum și a inegalității în reușita lor artistică.

De preferință, melodrama borzagiană se ocupă de mediile umile, sărace, fără pretenții intelectuale, medii care manifestă în același timp o fascinație față de reușita socială. (De unde și aluziile dese la o poveste fundamentală: aceea a Cenușăresei, interpretată însă într-o manieră originală care duce la răsturnarea mitului). Mitul Cenușăresei. Același lucru îl face Borzage într-un film ca *Cei din zonă*: porumbeii mîncă firimituri de pîine și un panoramic ni-l arată pe cel care le dă de mîncare. E Spencer Tracy, îmbrăcat în haine de seară, odihnindu-se pe o bancă. (Făt-Frumos). Lîngă el flămînda — Cenușăreasa: Loretta Young.

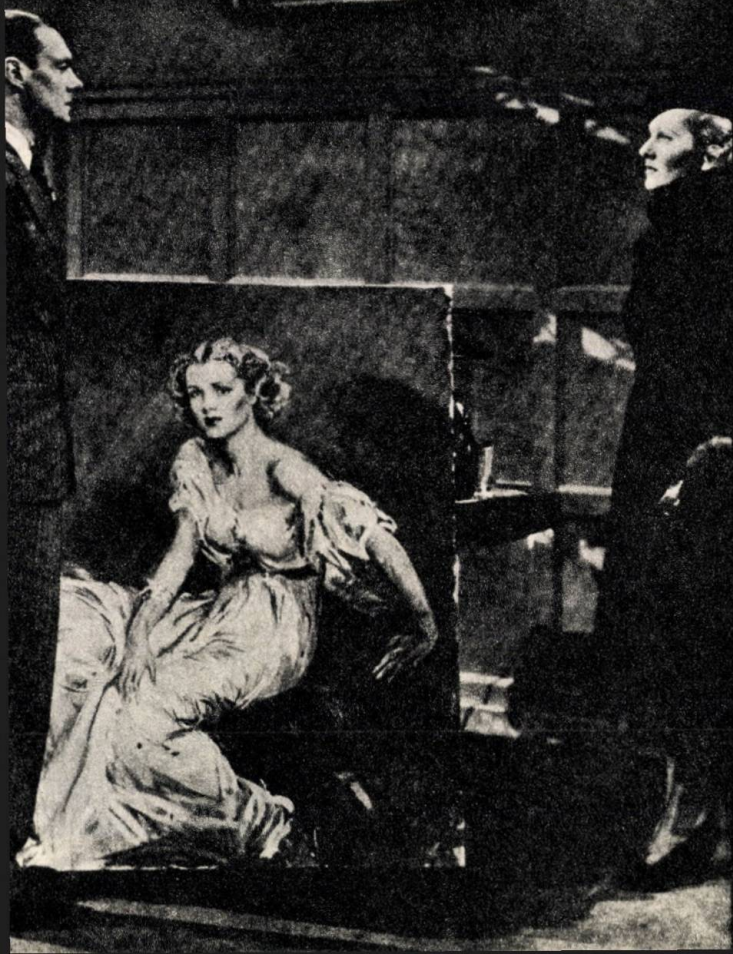
Prîntul nu are altceva de făcut decît s-o ducă pe fată la un restaurant mare și să-i dea o masă. Dar lucru curios, el pretinde că n-are bani și pentru a plăti inventă o soluție ingenioasă, în timp ce noi spectatorii ne închipuim că și-a pierdut portofelul. Puțin mai tîrziu, cînd cuplul se plimbă de-a lungul unei străzi principale, Loretta Young află în același timp cu publicul, adevărul: plastronul lui Tracy ascunde o reclamă fosforescentă pentru «Gilsey House Coffee». Făt-Frumosul nostru este un om-sandviș.

Cîteva scene din *Adio arme* ne duc la o altă interpretare a poveștii cu Cenușăreasa. Eroul, Gary Cooper, mîngie piciorul gol al unei femei de stradă, vorbindu-i cu înflăcărare de origina arhitecturii și raportul ei cu bolta planetară. Survine un bombardament aerian, în care eroul e îngropat sub dărîmături. Cînd se trezește, alături de el care mai păstrează în mînă pantoful prostituatei, se află o infirmieră



*Adio arme
a fost privit
de Borzage
în întregime
ca o poveste
de dragoste
foarte tristă
(Gary Cooper
și Helen Hayes)*

*Istoria se scrie noaptea o apoteoză a Cenușăresei plasată
într-o lume a anilor '30 în haine de stradă și de seară (Jean
Arthur și Colin Clive)*



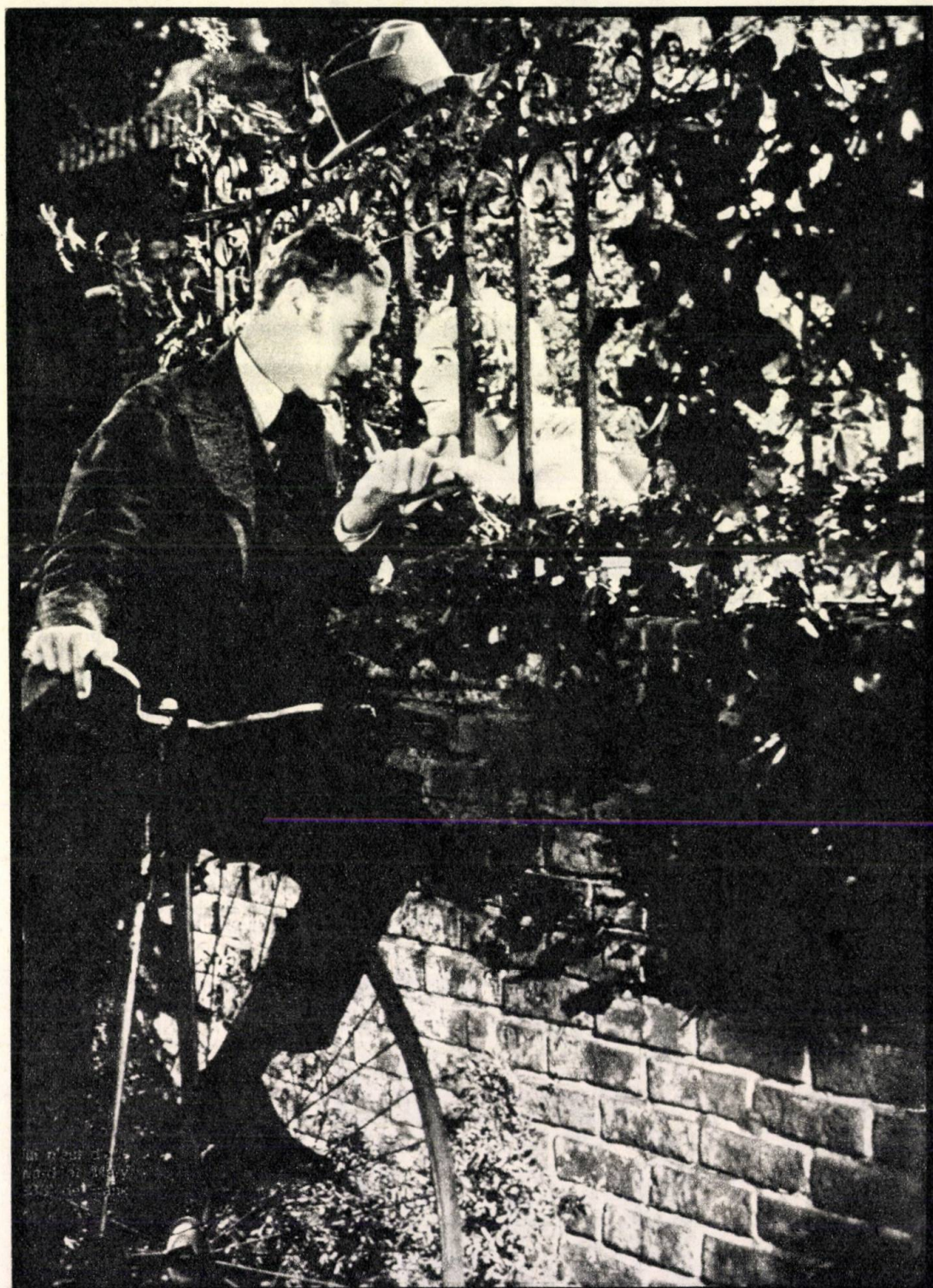
britanică plină de pudoare (Helen Hayes). Cu un gest mașinal, el încearcă să-l pună în piciorul acestei femei, mirându-se că pentru ea este mult prea mare... încă o dată povestea cu zîne a fost transformată, deviată, dar grație pantofului «celei rele», eroul găsește piciorul «celei bune»... În majoritatea filmelor lui Borzage descoperim funcții-cheie de cenușăreasă, print, zîină bună, cu care sînt investite personajele lui. Schema n-ar avea sens? Nu s-ar părea, căci repetarea ei în multe variații este certă și ne permite să constatăm că un mare număr de detalii care ne apar gratuite, se înscriu într-o tematică implicită și foarte logică.

Filmul cel mai discutat al lui Borzage este **Al șaptelea cer**.

Borzage descrie cu multă ironie alcătuirea societății sugerînd că ea nu e chiar atît de bine organizată cum se crede. Chico, eroul filmului, lucrează la haznalele pariziene și speră într-o ascensiune socială: să devină măturaător de stradă, să lucreze afară, la aer... Mai mult, însuși decorul filmului transcede arhitectura socială, deoarece Chico trăiește într-o mansardă (în «Al șaptelea cer») de unde privirea lui domină Parisul, și unde va descoperi dragostea: pe Diana (Janet Gaynor).

La începutul filmului, Diana și sora ei primesc vizita unor rude bogate care, descoperind că fetele au o «profesie» foarte dubioasă, refuză să le ajute. În remarke-ul lui Henry King din 1937, această scenă lipsește, lucru care modifică substanțial implicațiile sociale ale poveștii. În prima versiune însă, rudele în cauză vin însoțite de un colonel Brissac, care va reapare în timpul războiului, atunci cînd Chico se va afla pe front iar Diana, purificată prin dragoste, lucrează într-o fabrică de muniții. Colonelul Brissac, mobilizat pe loc prin intervenții ca să se pună la adăpost, încearcă s-o seducă pe Diana, îndemnînd-o să nu țină seama de «reguliile» tradiționale — adică de fidelitatea față de lubitul plecat. Mai mult, există în film o scenă memorabilă, aceea a taxiurilor la Marna, cînd proprietarii acestora, care se îmbogățesc prin exploatarea lor, sînt furioși că mașinile le sînt rechiziționate «în interes național».

Acest gen de comentariu social este frecvent la Borzage. În alt film al său, **Fiul spînzuratului** (1948), societatea este pusă sub acuzare din moment ce, plecîndu-se de la premiza că fiul unui



O dragoste de o viață întreagă pe care o exprimă un cântec «Oh, Susanna» în filmul *Secrete* cu Leslie Howard și Mary Pickford

asasin nu poate fi decât tot un asasin, îl împinge pe erou să ajungă și el la crimă.

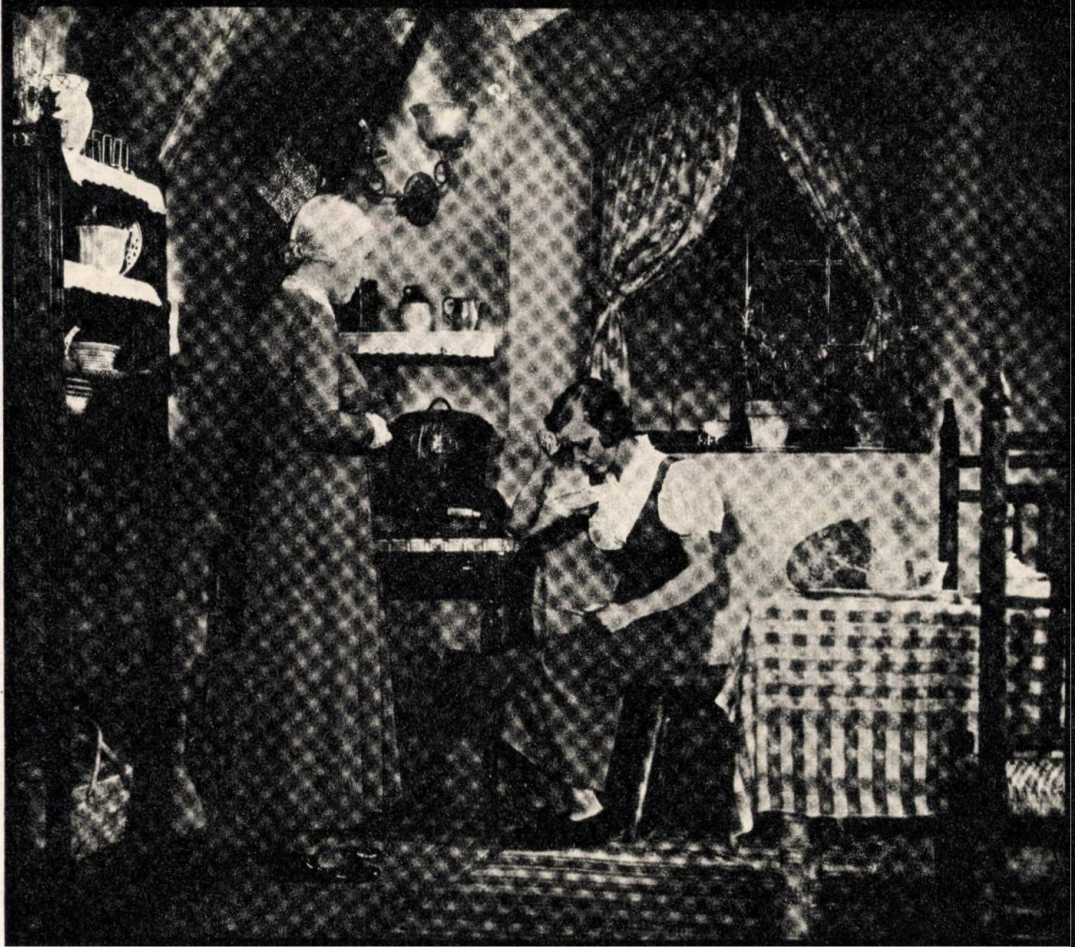
O altă caracteristică a filmelor lui Borzage este investirea cu un caracter de magie a obiectelor neînsuflețite. Ele ajung să joace, ca în basmele cu zâne, un rol capital în melodramă. Să ne amintim de iconițele pe care le schimbă între ei «căsătorindu-se» Chico și Diana, la haina lui pe care o repară Diana și pe care Borzage ne-o arată: timid, fata își pune minciunile în jurul gâtului și al taliei ca într-o îmbrățișare, brîul lung cu care Chico se încinge piruetind cu repeziciune, pentru a ajunge la momentul foarte liric cînd, eșarfa terminîndu-se, tînărul ajunge la Diana care-l ține capătul și «din greșală» o ia în brațe; ceasul de mînă care simbolizează timpul (și pe care

Erich îl aruncă ca să prelungească clipele de viață ale lui Pat în **Trei camarazi**) etc. În **Al șaptelea cer** — ca și în alte filme — obiectele au nume propriu, nume de om și par investite cu suflet.

Altă componentă importantă a melodramei este muzica, și chiar cînd filmele erau sonore dar nu încă vorbitoare, rolul ei era programatic și cu utilizare precisă: aceea de a exprima conflictul temei (marșurile militare, Marseieza, La Madelon) — dacă era istorică, sau melodiile lirice care subliniau tema dragostei dintre eroi devenind un fel de leit-motiv care-i întovărășea. În filmul **Al șaptelea cer**, melodia «Diana» a devenit șlagăr și datorită ei, interpreții Charles Farrel și Janet Gaynor au continuat să turneze împreună cîteva comedii muzicale sub direcția lui David Butler.

Evident că maniera aceasta de a întrebuița muzica este caracteristică melodramei în general și filmelor lui Borzage în special. Tema muzicală semnifică destinul personajelor: în **Secrete**, dragostea de-o viață întregă dintre Mary Pickford și Leslie Howard este exprimată de cîntecul «Oh, Susanna» care străbate filmul, de la căsătoria eroilor cu plecarea lor într-o trăsură, pînă la bătrînețe, cînd amîndoi se urcă într-un modern automobil, ca să plece într-o călătorie. În filmul **Manechin** (1937) o melodie este emblema dragostei dintre Joan Crawford și Alan Curtis, dar aceeași melodie neschimbată rămîne și leitmotivul legăturii dintre ea și Spencer Tracy. În **Fiul spinzuratului**, Rex Ingram cîntă aco-

Eroina melodramei borzagiene avea să devină însă o altă actriță: Margaret Sullivan (aici în filmul *Dar mîine?*)



paniindu-se la gitară un cîntec care poartă titlul filmului, prin care eroul este avertizat de soarta tragică care îl așteaptă.

Eroina melodramei borzagiene: Margaret Sullivan

Dintre toate eroinele de melodramă, cel mai tulburător rămîne chipul Margaretei Sullivan.

În 1934, John Stahl prezenta într-un puternic contrast de alb și negru, un chip triunghiular cu niște ochi imenși, mirați și un suris melancolic. Filmul se numea **Nu-mai o noapte**. Era o melodramă tradițională, lacrimogenă, tandră și destul de nuanțată, pe care o refuzaseră Irene Dunne și Claudette Colbert. În disperare de cauză a fost adusă de la New York o tină actriță care de-abia crease pe Broadway piesa lui Kaufman și Edna Ferber «Dineu la ora 8». Acesta a fost debutul furtunos al relației dintre Hollywood și Margaret Sullivan, actrița care a rămas totdeauna în afara regulilor sacrosante ale «star-system»-ului.

Pasiunea ei, meseria ei era teatrul. A turnat puțin (numai 16 filme și aproape toate bune), indiferent în fața contractelor strălucitoare care i se ofereau. Apoi s-a întors la scenă.

Viața ei a semănat în mod straniu cu un scenariu de melodramă: o pasiune nedezmințită pentru teatru, hipersensibilitate și o lipsă dureroasă de încredere în ea însăși. Cînd surditatea a copleșit-o, amenințînd să-i distrugă cariera, cînd n-a mai izbutit să descifreze replicile pe buzele partenerilor, Margaret Sullivan s-a retras. Viața ei era terminată. O doză masivă de barbiturice a ajutat-o să-și uite definitiv amintirile chinuitoare. Dar urmele lăsate de ea în istoria filmului american sînt frumoase, în special în acele melodrame pe care le-a realizat în regia lui Borzage (**Dar miine?**, **Furtuna mortală**, **Trei camarazi**).

Trebuie stabilit un punct important în creația borzagiană cu concursul acestei actrițe: dacă în trei din cele patru filme pe care Margaret Sullivan le-a făcut, Borzage a arătat adversitatea socială prin creșterea treptată a nazismului — în **Dar miine?**, **Furtuna mortală** și mai puțin în **Trei camarazi** — el a făcut-o nu atît dintr-o intuiție a celor ce urmau să se petreacă, ci în urma unei atitudini politice viguroase. În ciuda unei doze de naivitate și poezie a cineastului, este emoționant să vezi cum la acea epocă el explică fenomenul nazis-

mului și rolul lui. În prologul din **Furtuna mortală**, cel mai precis conturat din cele trei filme, ascensiunea național socialismului în Germania este descrisă printr-un cer amenințător, cu nori cenușii, mobili, printr-o atmosferă apăsătoare ca de apocalips în timp ce o voce gravă comentează veșnica luptă a forțelor binelui împotriva răului. În același fel în **Trei camarazi** (1938) — din acest punct de vedere cel mai puțin precis dintre filmele analizate, este punctat într-o manieră din ce în ce mai obsedantă de planurile unui cer încărcat și amenințător.

Trei camarazi nu tratează numai problema cuplului de îndrăgostiți ci și pe aceea a prieteniei. Eroii filmului sînt patru personaje: Erich (Robert Taylor), Otto (Franchot Tone), Gottfried (Robert Young) și Pat (Margaret Sullivan); prietenia dintre cei trei bărbați reprezintă aspectul social și realist al dramei. În timp ce dragostea dintre Pat și Erich va reprezenta aspectul moral și idealist: la sfîrșitul filmului cele două aspecte se suprapun printr-o serie de sacrificii și dăruiri reciproce, care în fond traduc umanismul cineastului. Ostilitatea mediului și amenințările sînt plasate la începutul filmului: războiul, avionul pe care Otto îl distruge, amintirile de front, apoi dificultățile financiare, revoltele din ce în ce mai violente din acea Germanie postbelică, boala lui Pat. Solidaritatea camarazilor și dragostea dintre Pat și Erich sînt din ce în ce mai puternice. Pe măsură ce mediul devine mai amenințător, aceste trăsături se amplifică în mizeria și nefericirea comună.

În **Furtuna mortală**, Borzage lărgeste schema. Primele imagini conturează un mediu de o dușmănie violentă care conturează mai precis manifestările concrete ale dezordinii, referindu-se la lagărele de concentrare, la persecuțiile rasiale și ale SS-iștilor, și la alte elemente care nu apăruseră încă în filmele precedente. În acest context ni se prezintă o familie, a cărei dezmembrare progresivă semnifică dezastrul general. În cursul unei petreceri de aniversare a bătrînului profesor Roth (Frank Morgan) se anunță nureia lui Hitler în postul de cancelar al Germaniei, lucru care scindează în două familia. În timp ce viitorii naziști părăsesc camera ca să asculte radioul, Roth, soția sa (Irene Rich), fiica sa Freya (Margaret Sullivan) și studentul Martin (James Stewart) se uită unul la altul împietriți. Acest

moment de criză apropie pe Freya de Martin; fiecare element care va distruge unitatea națională a Germaniei, și în mic, unitatea familiei, îi va lega mai strîns pe cei doi, așa cum o arată foarte frumoasa scenă din tavernă, unde printre sute de brațe întinse în salut nazist, ei doi se regăsesc. Astfel, născut din momente de adversitate, chiar de nenorocire, cuplul oprimat reprezintă mai mult ca niciodată ideea umanistă de dragoste și de libertate, pe care nici moartea nu o poate distruge. Ultima imagine a filmului este aceea a lui Martin purtînd în brațe corpul neînsuflit al Freyei, zburînd pe schi într-o imensă întindere albă, îndreptîndu-se spre libertate.

În mod tradițional, melodrama are o preferință, aceea de a se întinde pe o lungă durată de timp. Borzage și Sullivan o pun însă sub semnul ireversibilității și a efemerului, limitînd-o într-un timp scurt, ștergînd toate reperele care ar putea indica o îmbătrînire sau o altă evoluție fizică a personajului feminin.

Nici mamă, nici deklasată, nici femeie-obiect, nici personaj anonim, nici foarte umană, nici total tarată, Margaret Sullivan a devenit pentru Frank Borzage un personaj feminin rar, în afara oricăror clișee, o eroină care personifică în același timp firescul, instinctul și independența dintr-o lume care merge spre pieire. Chiar scos din acest context obișnuit și repus în acela foarte stereotip al melodramelor mondene de la M.G.M., personajul își va păstra unicitatea. Este ceea ce se petrece în **Fascinație** (1938), singurul film de acest gen pe care l-a turnat Margaret Sullivan. Față de Joan Crawford, ea are un rol secundar și filmul acesta nu adaugă nimic în plus carierei ei alături de Frank Borzage. Scenariul — adaptarea unei piese de teatru — prezintă de altminteri numeroase puncte comune cu clasică «formulă» (Crawford). Olivia (Joan Crawford), o dansatoare de cabaret, este iubită de Henry (Melvyn Douglas), un fermier bogat, care sfîrșește prin a se căsători cu ea în ciuda propriilor ei incertitudini și a opoziției lui David (Robert Young) fratele mai mic al lui Henry. În atmosfera apăsătoare a unei case vechi de familie, urmărită de gelozia Hannei (Fay Bainter), sora lui Henry și David, Olivia ajunge la o aventură cu propriul ei cumnat. Acesta



În Furtuna mortală cu Margaret Sullivan și James Stewart, spectatorul află în primul rînd de o mare amenințare: ascensiunea nazismului în Germania anilor '30



În *Trei camarazi* (cu Margaret Sullivan, Franchot Tone și Robert Taylor) peste fondul unei prietenii sudată în război se așterne iarăși amenințarea din planul social

este însă căsătorit cu Judy (Margaret Sullivan), o femeie delicată și sensibilă, care în cursul unui incendiu provocat de Hanna la noua locuință a lui Henry și Olivia, încearcă să se sinucidă. Olivia o salvează și la căpățul lui Judy, acoperită de bandaje, se împacă cu Henry și părăsește ferma lăsându-i pe Judy și David să-și recâștige dragostea. Aspectul cel mai neobișnuit în întâlnirea dintre Sullivan și Crawford este lipsa lor de rivalitate.

Din toate acestea rezultă o rară calitate a emoției, nuanțată, dictată și inspirată lui Borzage de sensibilitatea puțin obișnuită a Margaret Sullivan.

În filmele interpretate de ea timpul și fericirea sînt întotdeauna prea scurte. Atunci cînd ea este confruntată cu un scenariu de melo-

dramă tradițională, cum ar fi **Scrisoare de la o necunoscută** sau **Back Street** în care acțiunea se desfășoară pe o perioadă de timp deajuns de lungă, numai prin interpretare — nervozitate, gesturi brusce și neterminate, dicție sacadată sau foarte rapidă — sugerează o femeie în căutarea fericirii (acolo unde Irene Dunne prin duioșia ei puțin limfatică nu ne arată decît o femeie supusă, anesteziată, trăind într-o ordine socială ipocrită, al cărui mecanism îi scapă). Dar Margaret Sullivan este mult mai la largul ei într-un scenariu în care perioada de desfășurare este foarte scurtă, în care intriga cîștigă în emoție tocmai prin caracterul ei efemer. Lucrul acesta l-au înțeles foarte bine producătorii de la M.G.M. cu care a făcut în 1938, sub direcția lui Potter, **Îngerul**

împur. Printr-o regie simplă și fără înțepeneală, printr-o interpretare de o sobrietate totală, regizorul a evitat cu grijă toate cursele unui sentimentalism facil în profitul unui ton straniu de calm și senin, aproape distantat, care serveau admirabil personalitatea vibrantă a Margaret Sullivan.

Legată sau nu de personalitatea creatoare a lui Borzage, Margaret Sullivan rămîne una din cele mai frumoase minuni pe care cinematograful le-a inventat.

Traducere și adaptare
după «Positif»
de Adina TOMESCU



Privind în urmă
și înainte

**Sophia
Loren:
Vreau
să
rămân
așa
cum
sînt**

privind în urmă și înainte

De 20 de ani Sophia Loren face publicul să viseze. Este simbolul frumuseții inaccesibile a starului: superbă, machiată impecabil, trece pe ecrane ca un vis.

La 16 ani de la încununarea sa cu Marele premiu de interpretare al Festivalului, Sophia Loren a revenit la Cannes ca să se bucure de un nou triumf, imens, neașteptat... ca o debutantă a cărei revelație face să explodeze ecranul.

Sophia Loren a fost pentru acest al 30-lea Festival care se anunța, destul de posac, ca o plesnătură din bici. Când a intrat să prezinte ultimul film al lui Ettore Scola, **O zi care nu e ca celelalte**, a cărui surprinzătoare interpretă este, alături de Mastroianni, toată sala de la Palatul Festivalului, în picioare, a ovationat îndelung.

Filmul acesta reprezintă un act de curaj, pe care puține actrițe de talia Sophiei s-ar fi încumetat să-l facă. S-a îmbătrânit, s-a urliat, a apărut în fața spectatorilor ca o «mamma» obosită de frecatul rufelor, de spălul vaselor, de nopțile veșnic prea scurte. Actrița a așteptat anul în care își sărbătorește a 40-a aniversare ca să-și asume un asemenea risc, pentru că de-abia acum se simte sigură de ea. În ultimii ani, un singur lucru o interesa: să devină mamă. Lăsase cinematograful pe planul doi, simțea că poate să mai aștepte și apoi și-a ales rolul acesta, cel mai fantastic și cel mai dificil rol din cariera ei.

De-abia astăzi, înconjurată de fiili săi, Carlo senior (8 ani) și Eduardo (4 ani), se simte pregătită să facă schimbări importante și este gata să abordeze roluri complet diferite de cele de până acum, așa cum este, de fapt, și rolul Antoniettei, nevasta resemnată, obosită, sleită de maternități, un rol care a sugrumat-o de trac, ca pe o autentică debutantă. Sophia a fugit de tradiționalele conferințe de presă, unde o aștepta o sală împlinută de aparate de fotografiat și de filmat. Cu o jumătate de oră înainte de începerea conferinței, sala era ticsită, dar... ea n-a venit. Închisă în camera ei de hotel, cu o durere cumplită de cap, tremura de emoție. «Sophia n-a venit, pentru că este moartă de trac» — a spus Ettore Scola ziariştilor. În timpul filmărilor, am descoperit-o pe adevărată Sophia Loren, o Sophie care este mult mai apropiată de Antonietta decât de imaginea tradițională a vedetei. Nu este deloc femeia sigură de ea, de o frumusețe violentă, aproape agresivă, pe care și-o imaginează lumea. Este o timidă și succesul n-a schimbat-o.

Cel mai mare risc în 27 de ani

Linistită după triumful filmului său, Sophia Loren a povestit pen-

tru «Journal du dimanche» viața de actriță, de soție, de femeie. Se culcase la șase dimineață, dar s-a trezit după câteva ore să primească ziariștii.

«Parcă aș fi venit la Cannes pentru prima dată», spune vedeta. Publicul a aplaudat și el de parcă acum m-ar fi descoperit. Am avut sentimentul că sînt «o revelație», acum, după 70 de filme. Este minunat să simți că mai poți să aduci ceva nou, că mai poți să produci surprize. Filmul ăsta avea să conțene mult, avea să fie o etapă importantă pentru mine. Nu este un film ca toate celelalte, este cel mai mare risc pe care mi l-am luat în 27 de ani de meserie. Dar nu mai puteam, trebuia s-o fac. Ajungi la un moment dat, când trebuie să cauți ceva nou în meserie. Am acceptat rolul, pentru că m-am simțit susținută și înconjurată de oameni talentați ca Ettore Scola și Mastroianni și de soțul meu, Carlo Ponti, producătorul filmului. Ei mi-au dat energia s-o scot la capăt.

M-am cărat cu totul filmul, dar am fost mereu timorată. Nu știam cum mă vede Scola, nu știam ce vroia să facă din mine. Este întotdeauna interesant să lucrezi cu un regizor nou. Te privește cu alți ochi și te face să apari pe ecran cu o figură cu totul diferită.

Era atât de temătoare încât n-a vrut să vadă nimic din materialul filmat în tot timpul lucrului.

«Mi-era teamă să nu mă plac, să nu-mi pierd încrederea în mine. Am preferat să nu știu...»

A slăbit 3 kilograme de emoție. În fiecare dimineață ajungea la studio cu aceeași îngrijorare, o îngrijorare care a ajutat-o foarte mult în compunerea rolului. Cu ciorapii groși, cu papucii scilciați, cu șorțul de bucătărie în față, nemachiată, devenea în fiecare dimineață o altă persoană.

«Buzele mele au o culoare foarte aprinsă și a trebuit să-mi dau cu o cremă albicioasă ca să atenuez contrastul. Puțin fard pe pleoape, ca să le îngreuneze și să le dea un aer încă mai obosit, a fost singurul machiaj pe care l-am folosit. Toți cei care au văzut filmul m-au sfătuit să filmez mai mult nefardată. M-au găsit frumoasă așa, dar de o frumusețe deosebită, interioară, mai adevărată, mai sinceră.

Machiajul este o mască. Schimbă expresia sau accentuează ce-ți place mai mult, privirea, gura. Dar, pe măsură ce trece timpul, mă machez tot mai puțin. Înainte îmi compuneam un machiaj foarte ostentativ, foarte spectaculos, pentru că încercam să mă ascund în spatele lui. O făceam din timiditate, din lipsă de încredere în mine. Îmi schimbam culoarea părului în fiecare zi. O zi eram blondă, a doua zi eram brunetă și a treia, roșcată. Încercam pe toate căile să fiu alta.

Sînt o italiancă clasică

Acum Sophia Loren își atenuază

machiajul, pentru că se simte mai sigură de ea, se simte mai bine.

— Nu, nu — corectează ea — nu chiar bine, mai curînd aproape bine. Sînt prea sensibilă ca să fiu sigură pe mine. Hipersensibilă chiar. Nu suport să se profite de încrederea mea. În amicitie, dacă cineva mă dezamăgește, îl șterg din inimă. Nu păstrez nici o ranchiună, dar persoana aceea dispare definitiv din viața mea. Sînt integră, exclusivă, merg întotdeauna pînă la capăt, chiar și în lucrurile mici: cînd fac o mîncare, cumpăr totul singură, pregătesc și servesc eu la masă. Îmi place să dau, dar nu-mi place să primesc. Sînt ca Antonietta, sclava familiei sale. Sînt o italiancă clasică, din fericire sau din păcate, nu știu exact. Nu sufăr din cauza asta. Îmi place viața liniștită de familie. Totul gravitează în jurul copiilor, dar cu toată dragoste pe care o am pentru ei, n-aș putea să renunț la cinema. Dacă n-aș fi fost actriță, aș fi făcut altă meserie ca să mă realizez în afara familiei. Sînt italiancă, dar o italiancă modernă, răbdătoare, dar și romantică, visătoare. Evadez din viața de zi cu zi cu ajutorul imaginației. Cîteodată îmi iau zborul, singură, și uit de ceilalți. Mă gîndesc la viața mea profesională. În cariera mea de azi, totul pare foarte simplu, dar n-a fost întotdeauna așa. Nu mi-au mers toate ca-n povești: atîngi cu bagheta fermecată și ți se împlinesc toate dorințele. La început, totul a fost greu. Totul. Să-l am pe soțul meu a fost greu. Să am copii a fost greu, aproape imposibil. Să debutez în film a fost greu, să mă fac recunoscută ca actriță a fost foarte greu. Frumusețea ajută foarte mult la început, dar de-abia după aceea trebuie să te impui ca actriță.

Am «asudat» pentru tot ce am astăzi și din cauza asta știu să le apreciez la adevărată lor valoare.

Totuși Sophia Loren a primit, în 1961, Marele premiu de interpretare pentru rolul din **Cioclarea**. N-avea decât 24 de ani și sînt multă actrițe la vîrsta ei care mai așteaptă și azi asemenea recunoaștere.

«Da, aveam 24 de ani, dar nu uita că am început să fac film la 14 ani.»

Să ai un copil!

«Singurul lucru care mă deranjează la popularitatea pe care o am este că nu reușesc să fiu stăpînă pe viața mea particulară. Viața mea nu-mi mai aparține, în întregime. Sînt mereu urmărită pe stradă, mă simt spionată, n-am nimic de ascuns, dar e foarte incomod; e suficient să ies cu un prieten pe stradă ca să începă cancanurile.»

Bat la ușă două fete cu un buchet imens de trandafiri roșii. Cu multă amabilitate, Sophia Loren le dă o fotografie și un autograf.

«Nu-i plictisitor să dai mereu autografe?»

«Plictisitor ar fi să nu mi se ceară

autografe. Când îți alegi meseria asta, înseamnă că îți place celebritatea. Atunci trebuie s-o accepți. De altfel, este un semn rău, când nimeni nu te mai plictisește. Viața mea de azi este bună, pentru că am reușit în viața profesională, fără să-i sacrific viața de familie. Aș spune chiar, dimpotrivă. Eu pun familia pe primul plan. Când am împlinit 30 de ani, cinematograful a trecut pe planul secund. La 30 de ani, o femeie începe să-și facă bilanțul. Se întreabă ce vrea, în fond, cu adevărat. Se întreabă ce are, se întreabă ce-i lipsește. Mie îmi lipseau copiii. De altfel o femeie nu are nevoie de prea multă meditație ca să ajungă la concluzia asta. O femeie are, de fapt, nevoie să aibă un copil. Pentru mine a fost o luptă titanică să devin mamă. A trebuit să mă bat ca să regăsesc, prin copii, continuitatea vieții, sentimentul creației.

«Am pierdut întâi o sarcină, apoi o a doua. Devenise o obsesie să reușesc, să țin sarcina și să nasc. În Italia am fost prost îngrijită, putea să fie ireparabil. Din fericire, l-am întâlnit la Geneva pe profesorul Vateville. Am abandonat totul ca să devin mamă. Nașterea lui

Carlo a fost mai minunată decât credeam. Trăiam un vis. Nu știam exact ce se întâmplă. Când s-a născut al doilea copil a fost încă și mai formidabil. Am trăit tot ceea ce crezusem că am visat prima dată. Așteptam fiecare semn și cele mai neînsemnate reacții. Am trăit din plin nașterea. Era confirmarea că pot să fiu mamă. Aș fi vrut să am o fetiță, femeilor le plac mai mult fetele. Asta, din fericire, pentru că bărbatii sînt mai mindri să aibă băieți. În toate mediile se întâmplă asta, inclusiv în cele așa-zise intelectuale. Bărbatii au impresia că băieții sînt adevărata perpetuare a virilității lor. Este o problemă de educație sau, mai curînd, de lipsă de educație».

Ettore Scola, în filmul **O zi, care nu e ca celelalte**, atacă violent «cultul virilității» pe care l-a exaltat atît epoca lui Mussolini. O epocă în care adulterul era privit cu considerație, pentru că se credea că un bărbat cu cît are mai multe femei seamănă mai mult cu Ducele. Acasă, același bărbat înceta să se mai poarte ca un cavalier.

«Din păcate, mentalitatea asta există încă, și nu numai în Italia. Femeii îi place să aibă un soț care

să-i fie și iubit și bărbatul se schimbă după căsătorie. Încă încoace și în țări unde se uită că există teapă acasă, ci vreau de tandrăte mințiere. Este viața trebuie trăită să te zbați de greu să fii singur dureze, cere o ză. Poți să fii femeie din lume... să te bați zi de zi. Carlo mă place în pantaloni, așa că practic trăiesc numai în blue-jeans. N-am avut nevoie să mă schimb. Sînt mereu atentă. Când ți-ai ales un om și cînd nu ești sigură că găsești la un alt bărbat calitățile pe care le lubești la el, n-ai de ce să cauți altceva. Vreau să rămîn așa și nu vreau să pun în primejdie echilibrul familiei mele».

Primii 30 de ani contează

Sophia Loren are și cuvinte bune, dar și rezerve față de felul în care a evoluat mișcarea pentru emanciparea femeii.

«Cred că familia a ajuns în pericol. Mulți tineri resping căsătoria. Fetele vor să aibă copii, dar nu vor să aibă soți. Femeile vor să muncească pînă la epuizare, dar în afara casei. Femeile nu se mai simt bine în pielea lor, suferă fără să știe de ce. Unele ajung să se sinucidă sau să-și omoare copiii.

Multe își închipuie că progresul le-a eliberat. Este adevărat, aparatele casnice le scutesc de o groază de treburi, dar sînt și periculoase pentru că modifică raporturile din familie, schimbă obiceiurile, zdruncină rădăcinile familiei. Înainte, mama se dedica familiei făcînd singură totul. Acum femeia s-a eliberat de obligații casnice, ca să se ocupunde în alte probleme. Femeia de azi vrea să-și găsească un loc propriu pe lume, vrea să-și găsească «rostul». Mă tem că toate schimbările astea să nu provoace un nou dezechilibru. Copiii noștri suferă, se simt mai puțin iubiți, mai puțin protejați. Unii se refugiază în drog, alții se sinucid. Celulele familiale sînt distruse. Sînt îndepărtați bunicii, bătrînii, care sînt cei care dau greutate familiei.

Familia tradițională este un refugiu în care te simți în siguranță. Mie îmi place refugiul meu. N-aș pleca pentru nimic în lume...»

«Asta este deci fericirea?»

«Fericirea e un cuvînt mare, să spunem mai bine fericirile, adică o succesiune de momente plăcute. Fericirea este o stare minunată a sufletului, cînd te simți foarte echilibrat.



Un film care a înscenat un act de curaj pentru Sophia Loren: **O zi care nu e ca celelalte** (alături de Marcello Mastroianni)

Traducere și adaptare
de Ileana COSTIN

Filmele vieții mele

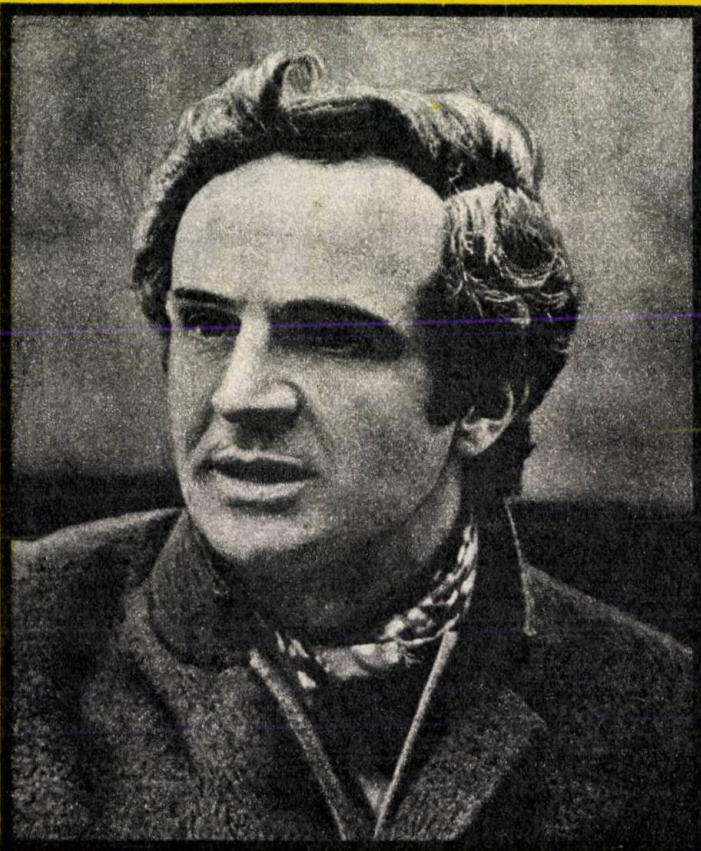
François Truffaut

Înainte de a face filme, a scris despre ele.
În copilărie pasiunea lui a fost să meargă la cinema.
Apoi și-a privit confrății cu enormă înțelegere și pricepere.
Iată din cartea lui câteva asemenea mostre



Înainte de a se impune ca unul dintre cei mai importanți regizori de film (*Cele 400 de lovitururi*, *Trageți în pianist*, *Fahrenheit 451*, *Noaptea americană*, *Istoria Adèlei H*, *Banii de buzunar*, ș.a.), François Truffaut a scris un lung șir de articole pasionante în «Les Cahiers du Cinéma» și «Arts et spectacles», situându-se printre cei care au inaugurat o nouă modalitate de a privi și de a vorbi despre filme.

O serie din articolele apărute în aceste reviste, alături de alte scrieri inedite, fac obiectul cărții «Filmele vieții mele», apărută în 1975. Cartea este inaugurată de un capitol intitulat «La ce visează criticii», capitol ce-și propune să analizeze ambiguitatea relațiilor dintre creatorii de film și judecătorii lor, criticii. Urmează apoi capitolul «Marele secret», numit astfel, pentru că e consacrat regizorilor care și-au început cariera în perioada filmului mut continuând apoi cu filmul sonor. Două dintre capitolele cărții ne prezintă cineștii filmului sonor iar ultimele două,



FRANÇOIS TRUFFAUT LES FILMS DE MA VIE

DERICO FELLINI... ELIA KAZAN... ROBERT ALDRICH...
CHARLIE CHAPLIN... CARL DREYER... JEAN RENOIR...
JEAN VIGO... ERNST LUBITSCH... ALFRED HITCHCOCK...
INGMAR BERGMAN... LUIS BUÑUEL... MAX OPHÜLS...
JACQUES BECKER... JEAN COCTEAU... ROBERT BRESSON...
ABEL GANCE... GEORGES CUNY... HOWARD HAWKS...
JACQUES GUYOT... ORSON WELLES... ROBERTO ROSSellini...
JOHN WILDER... HUMPHREY BOGART... JAMES DEAN... ETC...
ET LA NOUVELLE VAGUE...

FLAMMARION

cineastii numiți de autor outsiders, și cineastii Noului Val. Acestea din urmă vi le prezentăm în continuare.

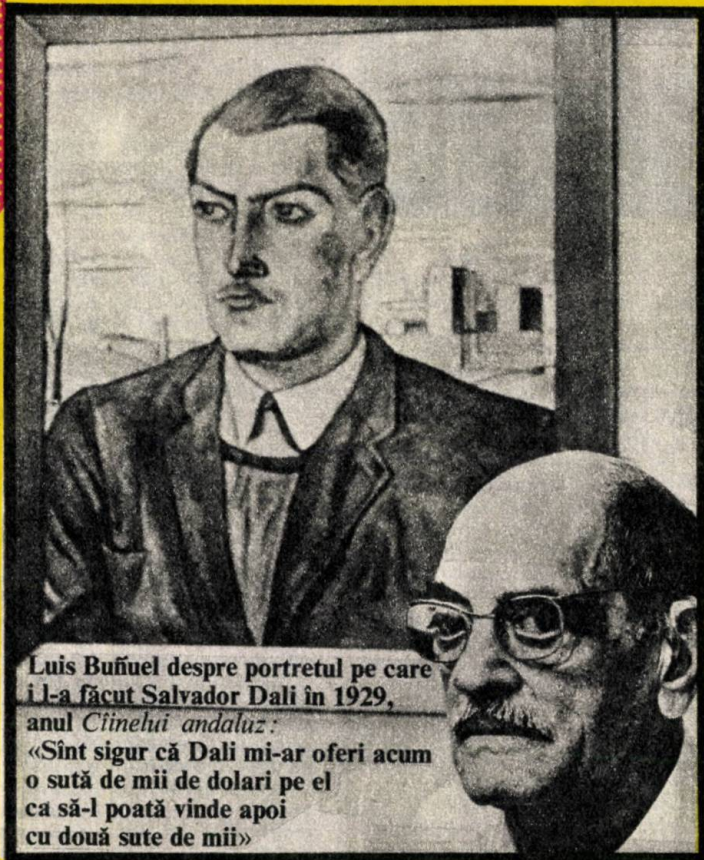
Oprindu-și atenția asupra creației unor regizori ca: Ingmar Bergman, Jean Renoir, Charlie Chaplin, Orson Welles, Luis Buñuel, Carl Dreyer, Jean Vigo, Charles Laughton, Jacques Tati, ș.a., autorul ne oferă un adevărat model de analiză critică, în care, paradoxal, obiectivismul și subiectivismul fac casă bună. În 1967, Pierre Leprohon scria: «François Truffaut, ca toți cei din generația lui, a vorbit mult despre sine și despre filmele sale. Dar el are o particularitate agreabilă, aceea de a vorbi după ce a săvârșit un lucru. Astfel că, în loc să ne falsifice opinia, cuvintele lui ne-o clarifică... Ar trebui să rezumăm calitățile lui primordiale la cele mai puternice: sensibilitatea și sinceritatea».

Noua carte a lui Truffaut demonstrează că el a rămas același om sincer și sensibil ca la începuturile carierei și că întreaga sa creație scrisă sau filmată se află sub semnul pasiunii cinemului.

Cinești outsiders

În acest capitol am grupat pe Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Norman Mac Laren, unul dintre cei mai mari cinești din lume, chiar dacă filmele sale durează între trei și șapte minute, și doi mari italieni: Fellini și Rossellini.

Tot aici figurează și Orson Welles, pentru că îl consider «cineast cetățean al întregii lumi», ca și portretele a doi actori a căror moarte m-a îndurerat: James Dean, pentru care am un adevărat cult, și Humphrey Bogart, a cărui glorie postumă nu încețază de a crește



Luis Buñuel despre portretul pe care
l-a făcut Salvador Dali în 1929,
anul *Cîineului andaluz*:

«Sînt sigur că Dali mi-ar oferi acum
o sută de mii de dolari pe el
ca să-l poată vinde apoi
cu două sute de mii»

Buñuel constructorul

prezentare ținută la
Ciné-Clubul Victorine
(1971)

Mă întreb dacă Bergman găsește într-adevăr viața atât de disperată pe cît ne-o arată în filmele sale de zece ani încoace. Este sigur că Bergman nu ne ajută să trăim, în schimb Renoir da.

Mi se pare că un artist optimist — cu condiția ca optimismul să nu fie o stare de beatitudine — este mult mai util contemporanilor săi



MacLaren:
un artist care te face
să rizi doar cu o
linie curbă și câteva
zgomete de 24 se-
cunde

decît nihilistul, disperatul.

Luis Buñuel își găsește poate locul între Renoir și Bergman. Eu cred că, pentru Buñuel, oamenii sînt imbecili, dar viața este amuzantă; el ne spune toate acestea cu o mare blîndețe și nu direct, prin intermediul majorității filmelor sale.

Buñuel, pesimistul amuzat, nu este deci un disperat, ci un mare spirit sceptic. Observați că el nu face niciodată filme «pentru», ci totdeauna filme «contra» și că oricare dintre personajele sale nu este un personaj pozitiv.

Tratamentul antipsihologic al scenariului buñuelian funcționează pe principiul alternării noțiunilor favorabile cu cele defavorabile, a celor pozitive cu cele negative, a celor logice cu cele ilogice. Acest tratament autorul îl aplică atît situațiilor, cît și personajelor.

Scepticismul lui Buñuel se exprimă în funcție de toți acei oameni animați de o convingere imbatabilă. Ca și scriitorii secolului al XVIII-lea, Buñuel ne dă o lecție de «îndoială» și cred că avea dreptate Jacques Rivette cînd compara pe autorul *Viridianei* cu Diderot.

Într-un interviu pe care mi l-a acordat Buñuel în 1953, la întrebarea mea, «Aveți cumva proiectul unui film imposibil de turnat», Buñuel mi-a răspuns: «Nu, dar pot să vă vorbesc despre un film la care visez pentru că nu îl voi face niciodată. Însipîndu-mă din lucrările lui

Fabre, aș inventa personaje la fel de realiste ca cele din filmele mele obișnuite, dar care să posede caracteristicile anumitor insecte: eroina să se comporte ca o albină iar junele-prim ca un scarabeu etc. Înțelegeți de ce acest proiect este fără speranță».

Acest «film al instinctului», pe care Buñuel nu l-a turnat niciodată, poate constitui un bun indiciu pentru a înțelege maniera atît de particulară în care dă viață personajelor sale. În contradicție cu ceea ce cred admiratorii săi, perioadele de scriere a scenariului și de pregătire a filmărilor sînt la Buñuel extrem de riguroase. Momente de adînci reflecții și cu multe întrebări; aidoma «celor mai mari», Buñuel știe, înaintea de toate, să fie interesant și știe că există întotdeauna mai multe feluri de a face un lucru dintre care însă numai unul este cel mai bun.

Mulți comentatori vorbesc de Buñuel ca de un poet oniric, care urmează capriciile unei imaginații fanteziste, cînd, de fapt, el este în realitate un foarte mare scenarist și un as al construcției dramatice, așa cum bine arată Catherine De-neuve în articolul său «Lucrînd cu Buñuel»: «Buñuel este mai întîi un formidabil povestitor, un scenarist diabolic care îmbunătățește fără încetare scenariul pentru a face povestirea cît mai captivantă.

Luis Buñuel spune uneori că nu se gîndește la public și că face filme numai pentru cîțiva prieteni, dar eu cred că el își vede prietenii ca spectatori dificili și exigenți, și de aceea face toate eforturile pentru a-i captiva reușind în același timp să se facă înțeles, admirat și iubit de cineații din lumea întreagă».

Mulți scenariști ai cinematografului mondial sînt luați în considerație în funcție de efectul literar pe care îl produc în birourile producătorilor de filme scenariile lor, aidoma unor romane în imagini. Plăcute la lectură, aceste scenarii sînt promovate și dau rezultatul scontat dacă regizorul și actorii au un talent egal cu cel al scenaristului; nu este vorba aici de a desconsidera povestirile literare dintre care *Hoții de biciclete* este cel mai bun exemplu, ci de a sugera că meritul unor scenariști ca cei ai *Viridianei*, *Tristaniei* sau *Archibald de la Cruz* este mult mai mare, căci logica cinematografului are regulile sale, care nu sînt încă bine exploatate, nici enunțate și că prin opere ca cea a lui Buñuel și a altor mari regizori, le vom putea descifra într-o zi.

Norman Mac Laren

Blinkity Blank (1957)

Blinkity Blank este un film de patru minute, în culori, turnat fără cameră. Mac Laren a desenat direct pe peliculă un anumit număr de desene și figuri abstracte care compun un balet erotic.

Sunetul este și el gravat direct pe peliculă.

Ceea ce este cu adevărat extraordinar, independent de frumusețea desenelor și fulgerarea lor, este că Mac Laren reușește să facă o sală întreagă să ridă prin intermediul unei simple linii curbe văzută doar 24 de secunde și a citorva zgomete cu rol de sinteză.

Blinkity Blank este o operă absolut unică, care nu seamănă cu nimic din ceea ce s-a făcut în cinematografie de 50 de ani încoace: există în acest «mic film mare» de patru minute toată fantezia lui Giraudoux, măiestria lui Hitchcock și imaginația lui Cocteau.

În noaptea sălilor obscure, **Blinkity Bank**, cu luminile sale de căldură colorate, cu clic-urile și clac-urile sale, instaurează un nou mit, cel al gîinii cu ochi de aur (desenul animat).

Filmul autobiografic 8'



Federico Fellini

Noptile Cabiriei (1957)

Eu sînt partizanul celor care apără sau atacă filmele în bloc; spiritul, tonul, stilul, respirația primează meschinul recensămînt al scenelor bune sau mai puțin bune. Este posibil ca **Noptile Cabiriei** să fie cel mai inegal dintre filmele lui Fellini, dar momentele puternice sînt atît de intense încît el devine, pentru mine, cel mai bun film al său.

Fellini a riscat mult, dînd numeroase sensuri filmului, renunțînd cu ușurință la unitatea de ton, pentru a exprima mai multe domenii foarte dificile. Cîtă sănătate la acest om, cîtă putere de dominare a scenei, cîtă liniște măiastră și cîtă invenție amuzantă!

Giulietta Masina este Cabiria, nostima prostituată naivă și încrezătoare, izbită de valurile vieții, dezamăgită de bărbați, dar mereu candidă.

Cabiria este o creație felliniană care o completează logic pe Gel-somina din **La strada**, dar tehnica personajului și cea a jocului sînt de această dată de factură chapliniană.

Avem de-a face în film cu un comic al observației ce declanșează,

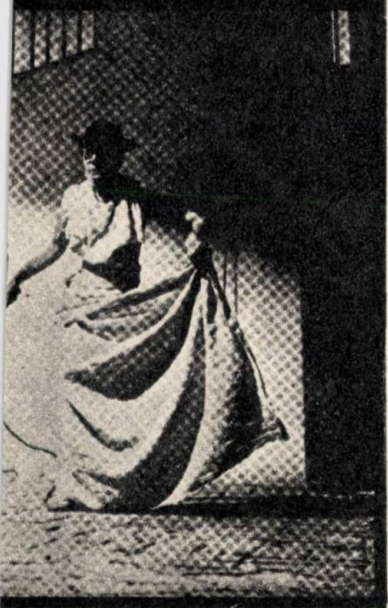
„Eu am creat propria mea viață
pentru scopuri cinematografice”

(Federico Fellini)



Cineastul care-și trăiește viața ca un film și vede filmul ca propria-i viață: Fellini

cu Marcello Mastroianni



Considerat de unii ca cel
mai inegal dintre filmele
felliniene pentru Truffaut,
Noptile Cabiriei este cel
mai bun

la rîndul său, adevărate invenții baroce. Fără a fi partizanul comicului observației, mă simt însă puternic mișcat de înălțuirea fiecărui episod din final, cînd evenimentele se precipită și cînd nostimadele devin tragice, final încăr-

cat de o imensă forță emoțională în sensul cel mai nobil al cuvîntului.

8 1/2 (1963)

Filmele despre medicină intrigă doctorii, filmele despre aviație exasperează aviatorii, dar Federico Fellini a reușit să mulțumească oameni de cinema cu al său **8 1/2**, film ce are ca subiect dificultățile numeroase ale unui regizor înaintea începerii unui film.

Fellini demonstrează că un regizor de film este un om plictisit de dimineață pînă seara de un lung șir de întrebări, cărora fie că nu știe, fie că nu poate să le răspundă. Capul său este plin de idei divergente, de impresii, de senzații și dorinți, dar lui i se cer certitudini, nume precise, cifre exacte, indicații de timp și loc.

Regizorii care au fost mai mult sau mai puțin actori, actorii care provind din circ, cineastii care au fost scenariști, cei care nu știu să deseneze au, în general, ceva «în plus». Fellini a fost actor, scenarist, om de circ, desenator. Filmul său este complet, simplu, frumos, onest, ca cel pe care vrea să-l facă eroul său, Guido, în **8 1/2**.



Rossellini considera publicul egalul său

Roberto Rossellini

A prefera viața (1963)

Cînd l-am cunoscut pe Rossellini în 1955, la Paris, descurajarea sa era totală; tocmai terminase în Germania **Teama**, după Stefan Zweig, și se gîdea foarte serios să renunțe la cinematograful; toate filmele care urmaseră celui cunoscut sub numele de **Amore** fuseseră eșecuri comerciale iar critica italiană le respinsese. Admirația tinerei critici franceze pentru **Stromboli** și **Călătorie în Italia** îi dăduseră însă puțin curaj.

În acea epocă, Rossellini mi-a propus să lucrez alături de el; am acceptat și, în paralel, cu munca de jurnalist am fost timp de trei ani asistentul său, timp în care însă el nu a filmat nici un metru de peliculă. Dar nu aş putea spune că nu am avut de lucru și că nu am avut ce învăța.

În 1958, el știa că filmele sale nu erau ca ale celorlalți, dar judeca senin, arătînd că ceilalți ar trebui să le facă după modelul său:

«—Este o nebunie în Europa să imiți filmele americane și, dacă filmele costă într-adevăr prea scump pentru a fi gîndite și realizate liber, atunci să nu mai facem filme ci numai scheme, schițe cinematografice».

Astfel a devenit Rossellini după o expresie a lui Jacques Flaud «tatăl noului val francez».

Rossellini m-a influențat cu adevărat. Rigoarea, seriozitatea, logica sa au domolit întrucîtva entuziasmul meu total pentru cinematografia americană.

Rossellini detestă genericile căutate, scene pregeneriche, flashback-urile și, în general, tot ceea ce este decorativ, tot ceea ce nu servește ideea unui film sau caracterul personajelor.

Și dacă în filmele mele, am încercat să urmăresc simplu și onest un singur personaj și într-o manieră aproape documentară, meritul este al lui.

Jean Vigo și Rossellini sînt singurii cineaști care au filmat adolescența fără sentimentalisme.

Ceea ce a făcut dificilă cariera lui Rossellini este, cred, faptul că el a judecat întotdeauna publicul ca egalul său, el fiind însă un om de excepție. Din această cauză, el nu se explică, nu dezvoltă și nu brodează în jurul ideilor sale. Dimpotrivă, el «aruncă» ideile una după

alta, în adevăratul sens al cuvîntului. «El nu demonstrează, el arată», spune Jacques Rivette, dar rapiditatea spiritului său, logica sa, extraordinara sa facultate de asimilare depășesc puterea de înțelegere a spectatorului obișnuit.

Puterea sa de asimilare, setea sa de generalități contemporane sînt ușor de sesizat în simpla enunțare a filmografiei. Astfel **Roma oraș deschis** se raportează la un oraș, **Paiza** la întreaga Italie de la sud la nord, **Germania, anul zero** tot la o țară învinsă și distrusă și, în sfîrșit, **Europa '51** la întregul nostru continent refăcut din punct de vedere material dar nu și moral.

Ultima mare aventură cinematografică a lui Rossellini a fost descoperirea Indiei. În șase luni, el a văzut totul în India și a realizat un film (**India**) de o extraordinară simplitate și inteligență, de fapt o viziune globală a lumii, o adevărată meditație asupra vieții, naturii și animalelor.

Știu că spun un lucru periculos, dar el este adevărat: Rossellini nu iubește de loc cinematograful sau vreo altă formă de artă. El preferă viața, el preferă omul. El nu deschide niciodată un roman, dar își petrece viața documentîndu-se: citește nopți întregi cărți de istorie, de sociologie, lucrări științifice. În realitate, Rossellini este un curios, un om care se informează, un om interesat mai mult de ceilalți decît de el.

S-ar putea pune întrebarea de ce a devenit regizor și cum a ajuns la film? A ajuns aici din întîmplare sau mai bine spus din dragoste. Iubea o fată care, remarcată de cîțiva producători, fusese angajată pentru un film. Din gelozie, Rossellini o însoțea la filmări pînă într-o zi cînd este rugat să-l aducă acasă cu propria-i mașină pe Jean Pierre Aumont. Primele filme ale lui Rossellini au fost documentare despre pești și, îmi imaginez că, din dragoste pentru Magnani, s-a semnat acceptînd să lucreze filme de ficțiune. Italia în plin război a contrbutit și ea la aceasta.

Ultima dată cînd l-am văzut pe Rossellini, mi-a dat să citesc un scenariu de o sută de pagini despre **Fier**. Vroia să facă din el un film de cinci ore pentru școlari, de trei ore pentru televiziune și de o oră și jumătate pentru sălile de cinema.

Scenariul era cu adevărat pasionant și foarte frumos dar, citîndu-l, mă întrebam: oare într-o zi i se va putea permite lui Rossellini să-și realizeze marile proiecte: filmul său despre Brazilia, **Dialogurile lui Platon** și **Moartea lui Socrate**?

Portretul lui Humphrey Bogart

Ultima imagine a lui Humphrey Bogart ni-l arată în fața mașinii de scris la sfârșitul filmărilor cu **Calea cea neagră**, în timp ce-și redacta memoriile. Dar, înaintea acestui ultim rol, aş dori să reţinem personajul regizorului jucat de Bogart în filmul **Contesa desculţă** când, stînd în ploaie la înmormîntarea femeii iubite, acesta rosteşte: «Milne va fi soare, deci vom putea lucra».

Humphrey Bogart s-a amuzat întotdeauna făcînd să se creadă că s-a născut într-o zi de Crăciun al unui an — 1900 — în care toate zilele au fost sărbători. Humphrey era numele de familie al mamei sale, dar pentru el a devenit prenume. Prost elev, prost marinar, prost soţ, el aştepta ca cinematograful să facă din el cel mai bun în toate. Prima dată cînd s-a vorbit despre el într-un ziar era în urma unui mic rol dintr-o piesă, iar cele spuse nu erau de loc încurajatoare: «Pentru a vorbi cu blîndeţe, vom spune despre acest actor (Humphrey Bogart) că este inadecvat». Dar totuşi celebritatea îi va surde în momentul în care Leslie Howard îi oferă să joace alături de el pe scenă şi în film rolul banditului din **Pădurea împletită**. Urmează apoi un lung şir de roluri în aceeaşi factură (bandiţi şi ucigaşi) şi abia, în 1941, şansa îi va surde în persoana frumoasei Ida Lupino şi-a filmului **High Sierra** (a cărui regie o sem-

na Raoul Walsh). Puţin mai tîrziu, John Huston este pe punctul de a face primul său film — **Şoimul maltez**. George Raft refuzînd rolul principal, Bogart intră el în jocul căutării şoimului. Banditul devine astfel detectiv particular. Destinul artistic al lui Bogart respectă deci şi el întru totul tradiţia hollywoodiană — un actor devenit celebru în roluri de gangsteri se ridică în ierarhie schimbînd tabăra, căci ucigaşul devine poliţist şi vede salariul înzecit. Sîntem la cinematograful şi destinul lui Vidocq, faţă şi pajură, ilustrează bine această amară promovare.

Bogart îşi poate face acum bilanţul: în mai puţin de patruzei de filme, el a murit electrocutat pe scaunul electric în circa 12 dintre ele şi totalizează mai mult de opt sute de ani de închisoare. Dar iată că se produce acum răsturnarea de situaţii. Devenit peste noapte detectiv, Bogart se adaptează la noile roluri. Noua sa funcţie îi cere să meargă şi să vorbească, să vorbească şi să meargă, îi cere să-şi construiască personajul, îi cere să înveţe cum să-şi clujească urechea pentru a-şi exprima mirarea.

Cei mai buni scenarişti şi dialoghişti au scris special pentru el cele mai bune scenarii ale lor şi cele mai bune dialoguri.

Dar Bogart a jucat roluri mai serioase şi nu mai puţin dramatice. Cel al jurnalistului incoruptibil din **Jos măştile**, film semnat de Richard Brooks, de exemplu. În acest film, nu există nici salată, nici muzică, nici zgomotele rotativelor, al telefoanelor şi al maşinilor de scris.

Dar cel care avea să facă din Humphrey Bogart un adevărat erou elocvent şi mai mult decît un actor, un personaj a cărui descriere voi încerca să o fac în continuare, a fost Nicholas Ray în filmele sale — **Bate la orice uşă** şi **Într-un loc singular**.

Ras dimineaţa, dar mereu cu barbă, cu pleoapele pe jumătate închise, cu o mină ridicată în faţă, gata să se salveze sau să reducă la tăcere, Humphrey Bogart din film în film măsoară în lung şi în lat tribunalul vieţii, în mersul scandat de acordurile lui Max Steiner. El se opreşte, îşi descheie vestonul, îşi vîră degetele în centura pantalonilor şi începe să vorbească. Fiecare început de frază dezvăluie o dantură de vagabond. Elocuţiunea sa sacadată favorizează vocala a şi consoana k. E cunoscut la ce prestigiu s-a ridicat cuvîntul «rachetă» pronunţat de el. Crisparea fălcii sale evocă irezistibil rictusul unui cadavru jovial, ultima expresie a unui om pe punctul de a muri rîzînd.

Ceea ce făcea Bogart, făcea mai bine ca nimeni altul. Putea să joace mai mult timp ca oricine fără a cîrîi. Ameninţa fără egal şi-şi manevra uneltirile admirabil. Trebuiau storse cămăşile sale atît de tare transpira cînd transpira. Humphrey Bogart avea un frumos cap de dur; îi convenea sudoarea efortului cu Huston, violenţa rezonabilă cu Nicholas Ray, inteligenţa rece şi lucidă cu Howard Hawks. Acestei forţe minunate unul din ultimele sale filme îi va deschide calea sublimului: **Revolta de pe Caine**; în rolul unui general dur, Boggy apărea aşa cum era el în realitate, pentru că nu se machiau actorii în vechile filme tehnice. Se putea vedea pentru prima oară, pe buza sa superioară, cicatricea de pe vremea cînd lucra la marină.

Humphrey Bogart era un erou modern. Filmul «de epocă» nu-i convenea de loc. El era omul starterului şi al revolverului în care nu a mai rămas decît un singur glonte, omul cu pălărie de fetru pe care o transformă cu degetele sale după cum doreşte, să exprime nelinişte sau veselie, omul microfonului: «Alo! Alo! Fac apel la toate maşinile...»

Dacă apariţia lui Bogart era modernă, morala sa desigur era clasică, el fiind mai aproape de ducele de Nemours din **Principesa de Clèves** decît de comisarul Maigret. Bogart ştia totodată că frumuseţea gesturilor care servesc cauzele valorează mai mult decît acestea din urmă.

Expresia eroului modern: Humphrey Bogart (alături de Lauren Bacall în *Sommul cel mare*)



Viața, nașterea, moartea sînt secrete. Secrete pentru care unii sînt chemați să trăiască, în timp ce alții sînt condamnați la moarte

(din scenariul filmului **În pragul vieții**)



În centrul operei lui se află femeia și condiția ei în societate (Ingmar Bergman cu Liv Ullman, una din actrițele preferate de regizor)

Ingmar Bergman Opera sa 1954

Se scriu multe articole despre Bergman, din ce în ce mai multe și este foarte bine. Cele care nu se termină printr-o tiradă despre pesimismul său, se termină printr-o tiradă despre optimismul său. Totul este adevărat, cînd se vorbește în termeni generali despre această operă, căci prin dragostea pentru adevăr Bergman conduce în toate direcțiile. Este multă poezie în opera lui Bergman, dar ea se impune lent, esențialul rezidînd la început în căutarea unui adevăr fructuos. (...)

În primele filme ale lui Bergman domină problemele sociale, într-o a doua perioadă analiza devine individuală, pură introspecție în inima personajelor și, de cîțiva ani, sînt preocupările morale și metafizice care predomină în filme ca **Noaptea saltimbancilor** și **A șaptea pecete**.

Ca și opera lui Ophüls și Renoir, cea a lui Bergman este dedicată femeii, dar acelei femei evocată mai mult de Ophüls decît de Renoir, pentru că autorul **Noptii saltimbancilor**, ca și cel al **Lolei Montéz**

adoaptă în mod conștient punctul de vedere al personajelor feminine.

Pentru a concretiza această nuanță, să spunem că Renoir ne invită să-i privim eroinele cu ochii partenerilor lor, în timp ce Ophüls și Bergman au tendința de a ne arăta bărbații așa cum se reflectă ei în ochii femeilor, lucru ce se observă mai ales într-un film ca **Surîsul unei nopți de vară**, în care bărbații sînt foarte stilizați iar femeile foarte nuanțate — «Lumea femeilor este universul meu», scrie Bergman.

Strigăte și șoapte

Filmul începe ca și «Trei surori» de Cehov și se termină ca «Livada cu vișini», iar între cele două seamănă cu Strindberg. Unanim considerat ca o capodoperă, **Strigăte și șoapte** reconciliază autorul cu marele public care îl trecuse în categoria snobilor după ultimul succes din 1963 — **Tăcerea**.

În istoria filmului de după război, puține opere sînt atît de egale și fidele cu ele însele ca cea a lui Bergman.

Eliberarea limbajului

Textul unui film nu este un frag-

ment de literatură, ci pur și simplu cuvîntul sincer, lucrurile spuse sau nespuse, confesiunea și confidența. Această lecție am fi putut-o învăța de la Renoir, dar ea se impune cu mai multă evidență printr-o limbă străină și, din punct de vedere cinematografic, inedită (suedeză) începînd cu filmul **Jocuri de vară** (Sommarlek).

Acesta este filmul vacanțelor celor din generația mea, filmul celor douăzeci de ani și a începuturilor de dragoste. În timpul proiecției unui film de Bergman, simțurile noastre sînt puternic mobilizate, pentru că, în timp ce urechile noastre aud suedeza — care este ca o muzică sau mai degrabă ca o culoare sonoră — simultan ochii noștri au de urmărit subtilurile franceze care simplifică și concentrează cele auzite. Toți cei care au avut curiozitatea să compare filmele mexicane sau spaniole ale lui Buñuel cu cele turnate în Franța au avut ocazia să reflecte asupra acestui fenomen de comunicare de calată.

Puritatea imaginii

Există cinești care lasă să intre hazardul în imaginile lor — soarele, pietenii, bicicletele — de exemplu, Rossellini, Lelouch sau Huston, și alții ca Eisenstein, Lang, Hitchcock, care vor să controleze fiecare centimetru pătrat al ecranului.

Bergman a început ca primii, pentru a trece apoi în tabăra adversă; în ultimele sale filme, privirea operatorului nu este niciodată oprită de vreun obiect inutil din decor, și nici o pasăre nu trece prin grădina dacă regizorul nu vrea.

Pe pinza albă există numai ceea ce Bergman (antipictural ca toți adevărații cinești) a vrut să existe.

Fața omului

Aproape nimeni nu s-a apropiat atît de mult de ea ca Bergman. În ultimele sale filme, nu sînt decît buze care vorbesc, urechi care ascultă, ochi care exprimă curiozitate, dorință sau panică. Bergman filmează priviri din ce în ce mai intense în duritatea sau suferința lor și, ceea ce rezultă, sînt filme admirabile, simple ca bună-ziuă. Dar oare «bună-ziuă» este atît de simplu pentru toată lumea?

Traducere și adaptare
de Luminița PERIANU

în direct
din Moscova

Pulsul vieții



Principala preocupare a cinematografilor sovietice cu precădere în ultimul deceniu a fost surprinderea dialecticii interacțiunii om-societate. În procesul formării universului spiritual al omului nou, arta sovietică în general, cinematografia în speță, și-a asumat sarcina înfățișării eroilor zilelor noastre, a particularităților personalității acestor eroi.

Filmul **Premiul**, de pildă, îl prezintă pe muncitorul sovietic de azi, conștient de marea sa răspundere socială. În interpretarea lui E. Leonov, datele exterioare ale personajului nu au nimic eroic. Și totuși așa cum e el, calm, potolită, cutezanța cu care rezolvă stările conflictuale, modul hotărât în care refuză compromisul sînt eroice. Succesul unor filme ca **Premiul** de S. Mikaelian și **Cer cuvîntul** de Gleb Panfilov are o semnificație principală, în măsura în care aceste filme abordează zone noi ale existenței, analizează procese care au loc sub ochii noștri, surprind căutările adesea chinuitoare ale omului de a-și găsi răspunsuri la problemele pe care le ridică viața și, în același timp, largesc gama mijloacelor cinematografilor de a transfigura artistic tema muncii, a rolului clasei muncitoare în viața socială. În **Cer cuvîntul**, dialogul, cuvîntul au o foarte mare pondere și, deși operatorul filmului A. Aptinenco este cunoscut ca unul dintre cei mai buni operatori (cu vădite înclinații spre poetic), acest film e realizat în maniera strictă de «proces-verbal». Marele Premiu pe care l-a obținut la Festivalul de la Karlovy-Vary a confirmat dreptul filmului-dezbateri de a avea succes la marea public.

Înțelegerea sufletului

În multe din ultimele filme sovietice se observă tendința de a reda mai complet, mai direct, trăirile personajelor. De aceea camera de luat vederi a devenit mai potolită, nu mai face mișcări amețitoare, nu mai caută racursuri insolite ca în filmele considerate clasice acum ale lui Urușevski. Regia modernă permite să privești chipul oamenilor pe îndelete, să observi cele mai fine nuanțe ale stărilor lor sufletești; ea se concentrează asupra actorului și îi dă posibilitatea să se miște liber, fără nervozitate în cadru. Așa s-a întâmplat în **Cer cuvîntul** al lui Panfilov, în **Piesă nedeterminată pentru pianină mecanică** al lui Mihail

**Timp
de șase decenii
filmul sovietic
a fost
și a rămas
oginda
unei societăți
care se
transformă
și a unor
oameni care
vor
să devină
mai buni**

kov și în **Premiul** și **Întoarcerea** fiului risipitor ale lui B. Melnikov.

Retrospectia

«Războiul — a spus Gînghez Arimatov — este timpul cînd omenia e în deficit. Or problema omeniei, a surselor omeniei este întotdeauna o problemă inepuizabilă. Opusul omeniei este barbaria».

Trăsăturile caracteristice ale etapei actuale ale dezvoltării cinematografilor apar cel mai limpede în filmele închinat războiului.

Cu ajutorul artei, panorama filmelor despre «Marele război pentru apărarea patriei» a făcut ca tinăra generație să se simtă copărită de victorie. Varietatea genurilor și amplitudinea aspectelor abordate sînt în măsură să satisfacă cele mai diferite cerințe ale spectatorului. Marile filme-epopee, **Eliberarea** și **Soldatii libertății** au răspuns nevoii publicului de a vedea istoria războiului în luptele lui decisive, în mișcarea maselor și desfășurarea tehnicii de război. Filmele de război se împart în mod categoric în două categorii: filmele-parabolă, cum e **Prețul vieții** (regia

Larisa Șepitko), unde prin intermediul destinului partizanului Sotnikov se pun în conul de lumină eternele confruntări dintre suferință și victorie, în numele unei idei, precum și trădarea și osînda care îi urmează; și filmele de genul **Douăzeci de zile fără război** (regia tînărul A. Gherman), care și propune să arate cum anume a fost de fapt totul în acest război, fără să aducă în prim-plan destine individuale și situații particulare. Și dacă **Prețul vieții** a fost precedat ca metaforă poetică de **Copilăria lui Ivan** al lui Tarkovski, filmul **Douăzeci de zile fără război** continuă filiera Bondarciuk din filmul **Ei au luptat pentru patrie**, prin modul de evocare directă a vieții de zi cu zi a soldaților în război.

Estetica filmului **Douăzeci de zile fără război** izvorăște din autenticitatea reconstituirii amănunțite a datelor epocii, epocă redată nu numai sub raport vizual, dar și ca atmosferă și psihologie. Personajul principal este corespondentul de război Lopatin, care nefiind erou în înțelesul obișnuit al cuvîntului, nu e interpretat nici de Tihonov, nici de Ulianov, nici de Dzigarhanian ci de I. Nikulin, un om de rînd, un om obișnuit, poate prea obișnuit, dar înzestrat cu un ascuțit simț moral și nîtrind o mare dragoste pentru semenii lui.

Filmul Larisei Șepitko, **Prețul vieții**, care a obținut la Festivalul filmului din Berlinul occidental Marele Premiu «Ursul de aur», precum și premiul «FIPRESCI», este considerat patetic, purtînd în simplitatea contrastelor alb-negru, aureola legendei, ecoul epic al victoriei partizanului Sotnikov. Și totuși caracterul auster, documentar, al filmului lui Gherman se apropie de meditația pe care o propune L. Șepitko, prin modul în care caută să pună în evidență ce anume a dus la victorie, care sînt izvoarele eroismului. Și mai este un element comun celor două filme, alt de diferite artistic — faptul că amîndoi regizorii, care tineri fiind nu au trăit războiul — au pornit de la scenariul semnate de scriitorii care au luptat pe front: Konstantin Simonov și V. Bikov. Se confirmă deci faptul că altă generație simte nevoia să cunoască perioada războiului, așa cum a fost, cu întâmplările lui, și sublime, și înspăimîntătoare, cu momentele lui tragice și cele hazlii, cu marile fapte de arme dar și amănuntele banale.

Contemporaneitatea și filmul

În cinematograful contemporaneității este înțelesă astăzi nu numai



Școala uzbekă de film se afirmă puternic în ultimii ani datorită animatorului ei Cinghiz Artmatov.
Corabia albă, film inspirat din opera scriitorului și realizat de B. Sanisiev

Douăzeci de zile fără război de A. Gherman — o autentică reconstituire fără eroi de prim-plan și fără situații particulare (Iuri Nikulin și Ludmila Gurcenko)



ca o trimitere la temă și subiect, ci și la modul de a privi lumea, de a concepe lumea. Războiul e privit de pe poziția maturității de azi, deși cei care-l privesc fac parte — cei mai mulți — din tinăra generație. Trecutul se integrează în prezent ca o experiență spirituală, ca o încercare de a înțelege tîlcul zilei de azi ca în filmul *Oglinzi* al lui A. Tarkovski.

Regizorul A. Mihalkov-Koncealovski care și-a început cariera cinematografică cu ecranizarea unor opere clasice — *Un cuib de nobili* și *Unchiul Vanja* se arată astăzi pasionat de problematica cea mai, acut actuală. Filmul lui *Romanța despre îndrăgostiți*, care a obținut Marele Premiu la festivalul de la Karlovy-Vary, reține atenția prin felul în care povestea de dragoste se proiectează pe fundalul real al vieții sociale și prin modalitatea fătîșă de a face din personajul principal masculin, purtătorul valorilor spirituale și morale ale societății noastre contemporane. Cinematografia sovietică înregistrează în prezent un număr ulmitor de debuturi, debuturi care aparțin în mare parte unor actori atrași de regie, unor actori de frunte, care continuă să joace mult și cu succes în filmele lor și ale altora. Nikita Mihalkov a făcut al treilea film al său după Cehov, *Piesă neterminată pentru pianină mecanică*. Rodion Naha-petov lucrează la al doilea film al său, ca și Nikolai Gubenko care a terminat un film cu caracter autobiografic despre copiii al căror destin a fost marcat de război. Un debut regizoral răsunător îl consmnează Natalia Bondarcluk.

Lecțiile omeniei

Printre filmele-debut se contu-



O poveste de dragoste, *Romanșă despre îndrăgostiți*, de A. Mihalkov-Koncealovski, proiectată pe fundalul întregii societăți (E. Koreneva și E. Chindinov)

rează o serie de pelicule considerate ca exprimând o autoanaliză a generației tinere. Regia tină s-a dovedit a fi cea mai pătrunzătoare în zugrăvirea sufletului tinăr, în plină formare. Sensibil, labil încă, supus influențelor bune și rele, universul spiritual al omului tinăr își caută coordonatele morale și un loc în viață care să-i permită să fie folositor societății.

Scrisori străine al lui I. Averbach, **100 zile după copilărie** al lui Soloviev, **Ciocănițoarea nu suferă de dureri de cap** și **Cheia nu este transmisibilă** al Dinarei Asanova, **Fruct amar** al Kamarei Kamalova și altele sînt tot atîtea filme despre raporturile dintre copii și adulți, despre conflictele dintre copii.

Filmul **Cheia nu este transmisibilă** al Asanovei, care a primit Premiul special al juriului pentru filmele de copii de la cel de al X-lea festival de la Moscova, nu se mărginește la problemele vieții școlare a celor care termină liceul și sînt gata să-și ia zborul din cuibul părintesc. Este un film despre adevărata luciditate și despre nevoia de generozitate, despre mărinimie, despre faptul că nu totul e foarte simplu în viață. Filmul este interesant prin meditația sa poetică despre școala de azi și de mine, văzută ca parte a uriașului proces de educare a omului de azi și de mine. Leit-motivul acestui film sincer și liric este cîntecul cunoscutului poet Bulat Okudjva, «Să ne înțelegem unul pe celălalt, chiar din frînturi de cuvînte».

Cînd proza devine poezie

«Nu cunosc un singur om care

să fie artist și să nu poarte cu el amintirile copilăriei... Copilăria zămislește conștiința și personalitatea omului» — așa explică scriitorul C. Artmatov interesul manifestat de artă pentru lumea copilului. De aceea eroul filmului **Corabia albă**, realizat de regizorul B. Sanisiev (studioul Kirghizafilm) după nuvela lui Artmatov, este băiatul care povestește despre el. Destinul Băiatului (nu are nume în film) este concret și totodată simbolic. Așa cum există oameni cu auzul perfect, așa și Băiatul este înzestrat cu simțul absolut al armoniei, armoniei cu natura, cu cei apropiați, cu lumea cea mare. **Corabia albă** este unul din cele mai importante filme în care se încearcă investigarea acelor factori care modelează într-adevăr din punct de vedere moral și spiritual personalitatea umană.

În marea familie unită

Încă un fenomen caracteristic pentru cinematografia sovietică din ultimul deceniu este afirmarea alături de școlile cinematografice naționale, gruzină și letonă, deja cunoscute în lume, a școlii uzebece, constituită sub influența și în jurul personalității lui Cinghiz Artmatov. Filmele **Mărul Roșu** al lui T. Okeev și **Corabia albă** al lui B. Sanisiev, distinse cu premii la Avelino și Toronto, inspirate ambele din opera lui Cinghiz Artmatov, rulează acum pe ecranele multor țări. Tot astfel filmul-parabolă **Omul pornește în urma păsărilor** este un poem despre tinerețea poetului și cucerește prin frumusețea metaforei, bogăția culorilor și prin pitoresc.

Fructul amar al Kamarei Kamalova, distins cu premiul pentru de-

but la Festivalul de la Moscova, ediția X, este o încercare poetică de a surprinde universul sufletesc al copilului în acel moment de răscruce cînd este confruntat cu primele sentimente și gânduri «necopilărești».

Căutare pe plan moral

Dacă pornim de la considerentul că cea mai definitorie trăsătură a cinematografului sovietic din ultimii ani este interesul pentru temele ce înfățișează universul moral și spiritual, trebuie să subliniem faptul că această temă și-a găsit cea mai izbutită și pătrunzătoare întrupare în creația lui Vasili Sukșin, prematur răpus de moarte. În toată opera sa, Sukșin nu a încetat să afirme omenia. Chiar și în acele personaje ale sale ale căror destine au fost frînte și caracterele mutilate, există resurse de omenie care-l ajută să caute să trăiască altfel. Poezia și intensitatea sentimentelor din filmul **Călina roșie** potențează ideea morală a filmului. Afirmarea resurselor morale și a valorilor modului de viață socialist constituie cea mai caracteristică trăsătură a cinematografului sovietic.

Indiferent despre ce este vorba într-un film — despre politică (**Fascismul obîșnuit** al lui Romm), despre muncă și producție (**Premiul și Cer cuvîntul**), despre cristalizarea personalității adolescentului (**O sută de zile după copilărie** și **Cheia nu este transmisibilă**), despre a «doua naștere» a omului (**Călina roșie** sau **Începutul** lui G. Panfilov), arta autentică dezvăluie prin prisma eticului, esența umană în societatea sovietică socialistă.

Elena AZERIKOVA

Pentru a putea înțelege

La 24 noiembrie 1977, Victor Iliu ar fi împlinit 65 de ani. Plecat prea de timpuriu din frontul artei noastre, Iliu a lăsat în urmă nu numai acele filme de căpății pentru arta noastră cinematografică, dar și o seamă de note și însemnări cu valoare teoretică, mereu actuale. Este un prilej de a prezenta câteva dintre ele, extrase din jurnalul regizorului din anii 1940-1950.



Există o viziune estetică a lumii, adică o percepere prin imagini artistice a realității, alta structural decât reprezentarea ei prin noțiuni și reguli ale «bunului simț» sau ale simțului comun. Simțul comun este rutina cu putere de circulație încă, sistemul venerabil de convenții și locuri comune la care recurgem ori de câte ori refuzăm sau ne temem să acceptăm noul, din lene mintală, din neputință, din opacitate... Autoritatea la care recurgem este practica generală și «experiența» proprie, o ipotecă cunoaștere a sistemului de raporturi în care opera «insolită» de creație ar intra o dată născută, maiestrea sa publicul, pe care-l fetișizăm, abstractizându-l...

În același timp o chinuitoare zbatere interioară te pune față în față cu prezentimentul vag dar tenace că, undeva, într-o a patra dimensiune a spiritului și a lumii se află «formula» cea nouă, singura adevărată, «viziunea» concretă și actuală a realității, formula care cuprinde extrem de acut, de pătrunzător, de izbitor,

de dramatic, de adevărat, viața spiritului modern (în înțelesul de contemporan și neanacronic), prelungirea netă a tuturor experiențelor artistice ale trecutului, saltul înainte sau într-o direcție sau dimensiune a artei și a simțului estetic...

Ceea ce trebuie să găsim în fiecare astfel de moment de stagnare istorică este nu o metodă artistică de creație (Metoda de creație a artei realiste este unică și permanentă. Ea nu s-a schimbat de la Homer încoace), ci o formulă, o formulă artistică tot atât de fecundă, ca de pildă formula echivalenței masei cu energia, care a revoluționat nu metoda științifică, ci a descoperit și a dat lumii și spiritului, noi dimensiuni și sectoare.

Orice fapt, orice întâmplare are două realități. Prima este realitatea lui intimă, realitatea lui autonomă. Faptul, pur și simplu, «așa cum s-a întâmplat», raportat de un martor obiectiv, impersonal, faptul chimic pur, esența lui elementară, nedifor-mată, nefalsificată. A doua realitate a lui e cea constituită ulterior, realitatea lui subiectivă, suma interpretărilor subiective.

Această realitate e cea valabilă socialmente, pentru că aceasta se însumează în ordinea cauzală a istoriei, în vasta «suveranitate» a psihologiei colective.

E foarte greu să mai izolezi faptul chimic pur din compoziția în care a intrat ca element, pentru că aici operează și timpul, element ireversibil. Apoi e foarte greu să urmărești și să controlezi implicațiile, condiționările, metamorfozele faptului pur în complicata lui aventură. Ceea ce poți face sînt doar constatări. Constatare fericite sau triste.

Jocul fascinant al imponderabilelor!

Nu-i destul să vrei sau să ai velenitate sau dorința de a ieși dintr-o condiție sau stare oarecare.

Trebuie să te antrenezi și să te transformi în spirit, să te faci apt schimbării de atmosferă și de tensiune.

Toate cuceririle de acest fel trebuie să așadar făcute în tine însuți, înainte de orice tentativă exterioară.

În acest înțeles numai e valabilă parabola celor aleși. Eminența, calitatea, comandamentul nu sînt hăruri ci cuceriri.

scurt-metraj

Aventura științifică

Cu o modestie bună de recomandată altor producții, de cîteva timp ni se oferă pe ecrane primele episoade ale unui serial din filme documentare puțin obișnuite nu numai pe plan național, dar și în experiența mondială a genului.

Titlurile acestor prime episoade: **A dormi, a visa, Atenția ca un con de lumină și Universul materiei cenușii.** Ele sînt rezultatul colaborării dintre regizorul-scenarist Zoltan Turner și dr. Virgil Sorin, medic psihiatru, în calitate de consultant științific.

Noutatea acestor producții vine mai ales din îmbinarea instrucției, a informației științifice riguroase cu

un gust inedit al spectacolului, descoperit în intimitatea unor experiențe științifice efective, la care asistăm direct și în centrul cărora se află oameni «perfect echilibrați din punct de vedere fizic și psihic», după cum ne asigură comentariul. Experiențele filmate în aceste prime episoade au avut loc îndeosebi la clinica de neurologie a Institutului medicofarmaceutic din Tg. Mureș, de sub conducerea prof. dr. docent Liviu Popovici, dar și în laboratoare de psihologie industrială, filmele conținînd de asemenea cadre și secvențe surprinse pe stradă, la volan, pretutindeni unde pot fi întâlniți oameni «perfect echilibrați».

În această companie liniștitoare, regizorul Zoltan Turner și dr. Virgil Sorin ne invită însă la adevărate aventuri spre zonele-limită ale conștiinței, măsurînd odată cu noi spațiile și miracolele acestui univers numit al materiei cenușii.

Două dintre revelațiile pe care ni le oferă filmarea la clinica mure-

șană, cu camera ascunsă, a experiențelor umane-limită, sînt cu deosebire memorabile: prima constă în privarea de vise, prin întreruperea visului de îndată ce el începe, a doua înfățișează privarea individului de informații senzoriale, prin închiderea timp de 82 de ore, într-o cameră întunecoasă, izolată fonic. Visul și contactul senzorial cu mediul se dovedesc în egală măsură necesități umane vitale, fără satisfacerea cărora oamenii cel mai normali, perfect echilibrați, ajung repede în pragul neantului.

Serialul semnat de Zoltan Turner și dr. Virgil Sorin (imaginea Claudiu Soltescu) prezintă astfel, mai ales în perspectiva continuării sale, un dublu interes: **fundamental**, prin revelarea condițiilor sine-qua-non a existenței umane și **aplicativ**, prin urmărirea reacțiilor cotidiene ale oamenilor în timpul muncii, în exercitarea unor profesii moderne de înaltă tehnicitate.

Valerian SAVA



Pentru ca să poți înțelege trebuie să fi iubit o ființă, sau oamenii, să fi fost chinuit de o pasionată dragoste sau durere, să fi simțit nevoia de a te exprima, de a da formă, limpede și definitiv, sentimentelor tale.

Acesta-i secretul artei: de a formula ceea ce-i indefinibil pentru marea mulțime de spectatori predestinați, de a le găsi o identitate ideală, o legitimare definitivă a sentimentelor lor. A pune ordine într-un haos amorf de sentimente, de tentații, de dorințe schitate, de obsesii neidentificate.

«Adevărul» simplu, în domeniul moral, sau social, pe planul sentimental în general, nu-l decît un consens, o acceptare.

Curiozitățile «modernismului». — Un scriitor român își idează romanul în limba engleză și-l scrie sau, mai bine zis, îl traduce mintal în limba română. Așa e mai sigur că va fi modern și deci pe gustul consumatorului de artă (contemporană). (În sensul în care-l înțeles numele faimosului muzeu new-yorkez — Museum of Contemporary Art).

Cam așa se prezintă lucrurile și în film... Cam așa-i modul de a privi problemele filmului românesc, **up to date!**

Dacă, de pildă, Hemingway adoptă tehnica cinematografică în scrierea romanelor sale, el se exprimă însă în limba engleză, în limba poporului lui. Cu toată universalitatea problemelor, un roman al lui Hemingway oricît de fidel ar fi tradus în românește, el continuă să fie un roman american, iar imitatorul romancierului Hemingway vor rămîne vesnic niște epigoni.

Arta realismului-socialist este

o artă militantă; artistul trebuie să fie un luptător și deci un ideolog, înarmat cu teoria revoluționară a clasei celei mai înaintate și mai revoluționare care este clasa muncitoare.

De aceea artistul nu poate fi simplu executant de comenzi sau un conștiincios fabricant de opere de «actualitate», oricîtă tehnică ar avea el, pentru că operele lui vor fi neconvingătoare. Și dacă opera de artă nu convinge înseamnă că «spectatorul» n-are contact cu ea, deci nu și-a atins scopul.

A construi o lume nouă. Aceasta se face pe toate căile, în toate domeniile, pe toate fronturile vieții.

Oamenii angajați în acest proces nu acționează numai pe șantieri (în sensul general) ci și pe cîmpuri de luptă, economice, politice, spirituale. Regula luptei și a istoriei este atacul, înalta conștiință a moralei și idealului în numele cărora se duce lupta, abnegația și credința nestrămutate, consecvența revoluționară și intransigența principială.

Trebuie să renunți la decor, adică la ostentația decorului, la tot ceea ce are stil baroc, la frenezia aceasta decadentă care pe plan social și spiritual nu înseamnă altceva decît o frumoasă și uneori ridicolă agonie. Agonia unei lumi. E emoționant și admirabil să simți această uriașă perspectivă nouă. E inutil să întîrzi printre mobile vechi și printre amintiri care nu-ți aparțin și e ridicol să îmbraci haine din recuzita unui teatru perimat.

Reușita operei de artă, valoarea ei de artă nu constă în cutare sau cutare subiect luat din realitatea curentă sau impus de ea. Acesta-i materialul indispensabil, nec plus ultra al ei. Valoarea temei operei

o dată spiritul în care-i tratată această temă. Prin asta se înțelege spiritul de partid, spiritul revoluționar.

Nu pot fi împiedicat să admir adevăratul formel unei opere plastice. Dar dacă efectul acestei opere nu depășește acest univers pur formal, opera nu servește la nimic. Artă și artistul nu se pot coborî la nivelul senzațiilor, chiar al celor mai evaluate. Pentru asta există industria și manufactura, cu stofele ei colorate, mătasurile, mobilele.

Materia sau conținutul artei sînt indisolubil legate de ea. Dar nu acestea, luate izolat, în mod absolut, constituie arta. Artă constă în forma pe care această materie o capătă, o îmbracă. Contactul între artă și consumatorii ei se face nu prin subiectul operei, care-i accesibil și prin alte căi, ci prin forma în care-i prezentat, revelat.

Îmi închipui că realismul socialist nu-i un inventar de teme sau o colecție de lozinci așa cum mulți «teoreticieni» și «artiști» l-au înțeles.

Cuprinde în el și un program, care-i un program de luptă. Aceasta îi dă un caracter dinamic, iar artistului o misiune de preț. Și ce satisfacție mai mare poate avea un om și un creator de artă, decît aceea de a avea un rol activ în societatea în care trăiește? (Să nu mai fie nici parazitul ei, nici măscăriciul privilegiților, nici victima capriciilor modei și așa mai departe!)

Dar realismul socialist cuprinde și o nouă estetică.

La baza artei, ca fenomen social, stă un complex de legi, o constituție care cuprinde sinteza, ansamblul unei situații date (estetica) dar activitatea artei se bazează, astăzi, mai ales, pe un program. În acest sens arta realismului socialist este romantică, pentru că ea este revoluționară.

Victor ILIU

A susține un recital timp de... 40 de ani

Cinema **Bing Crosby** (Harry Crosby) pînă în ultimele clipe ale vieții, lucra. La 74 de ani era producător și interpret al unui important «show» la televiziunea din New York. Cu 40 de ani înainte, în 1931 și 1932, pe baza acelor statistici și gallup-uri practice în Statele Unite, Crosby era declarat cel mai iubit «crooner» radiofonic. (Pe atunci TV. nu exista încă). Avea șase frați, dintre care unul, Bob, organizase o mică orchestră. Bing începe prin a studia... dreptul. Dar asta îi trece repede. E angajat ca baterist (toboșar) de pianistul Al. Rinke. Apoi împreună cu acesta și cu încă unul (Berris) formează un trio de **Rythmboys**. Tot pe atunci, Paul Whiteman, care dirija o mare orchestră într-un mare local, îl angajează și, mai ales, distribuie excelentul trio în cea genială revistă muzicală care a fost **Regele Jazz-ului**, capodoperă nedepășită încă nici azi, prima comedie muzicală colorată. Bing Crosby participă cu al său trio în această capodoperă. După aceea, lucrează de-unsingur, la radio și în filme, unde se ilustrează și ca actor și ca dansator. Cum am mai spus, în anii 1931 și 1932, este «crooner»-ul preferat al radioului. Crooner înseamnă «cîntăreț de șarm», adică de «farmec», «de vrajă». Într-adevăr, nimeni, nici chiar Frank Sinatra, nici Tino Rossi nu avea un timbru catifelat ca al lui. În anii 1934, 1937, 1940, 1943, 1949, apoi 1950—1954, el figurează pe glorioasa listă a așanumiților «Primii zece».

Dar, conform tradiției hollywoodiene a artistului plurilateral înzestrat, el este și un excelent dansator, și mai ales

**Nici Sinatra,
nici
Tino Rossi
n-a avut
un timbru catifelat
ca al lui Crosby**

un foarte bun actor. În 1933 debutează în «shorts»-urile lui Mack Sennett, iar în anul următor joacă în **Alice în țara minunilor**. Apoi, cu marea vedetă Marion Davis, iubita regelui presei Hearst, el joacă în **Going to Hollywood**, iar în același an, cu Carole Lombard în **Iubește-ți vecina**. Apoi, cu Myriam Hopkins, în **Ea nu mă iubește**, dar mai ales, împreună cu Ketty Carlisle, în celebra comedie **Marea ducesă și chelnerul**. În 1935: **Mississippi**, cu Joan Bennett și în anii 1932—1936 în «show-urile casei Paramount: **Big Broadcast**.

În acea epocă, între anii 1940—1948, apăruse o serie de filme foarte speciale, cantato-dansanturistice, făcute de regizori diverși (Sherzinger, David Butler, Norman Leod și alții) intitulate **Road to...**, adică **Drumul spre: spre Singapore, Zanzibar, Maroc, Rio, Bali, Hong Kong și... Utopia**.

Regizorul Leo Mac Carey face pentru el două filme celebre: în 1945, **Clopotele Sfintei Maria** (cu Ingrid Bergman) și mai ales **Going my way (Merg pe drumul meu)** cu Barry Fitzgerald, film care a avut un succes răsunător la București. (O copie excelentă avem în Arhivă). Bing Crosby în această poveste face pe un popă tînăr, entuziast, spor-

tiv, care fascinează cu bunătatea, prietenia și talentul lui de pedagog întreaga populație de adolescenți din orașul lui. Poveste încântătoare deopotrivă, gravă și nostimă. Între altele prin contrastul dintre el și un popă de modă-veche, artăgos, dar pînă la urmă convertit la sentimente mai moderne. Acest personaj pitoresc e interpretat de inegalabilul Barry Fitzgerald, pe care l-am savurat de curînd în **Omul liniștit**. Pentru **Going my way**, Bing Crosby a cîștigat premiul Oscar.

Între 1933 și 1966, adică în 33 de ani, joacă în peste 60 de filme. În **Blue Skies (Cer albastru)** și **Hollyday Inn (Hanul vacanțelor)** a jucat pe picior de egalitate cu Fred Astaire. În **Country girl (Fata din provincie, 1954)**, are ca parteneră pe încîntătoarea Grace Kelly; apoi pe Joan Fontaine în **Valsul imperial** de Billy Wilder; în **High Society** de Charles Walter, joacă alături de Frank Sinatra și Grace Kelly, iar în 1964, la 60 de ani, are o splendidă creație în filmul **Robin and the seven hoods**, adică **Robin și cei 7 bandiți** (literal: cele șapte tichii) în care mai joacă și Frank Sinatra, Ed. Robinson și Dean Martin. Tay Garment face pentru el, după romanul lui Mark Twain: **Un yankeu la Curtea regelui Arthur**. În **White Christmas (Crăciun alb)** de Michael Curtiz el joacă împreună cu Dany Rag. Regizori mari (Capra, Dmitrick, Seaton, Cukor) fac filme pentru dînsul. Ultimul său film (1966) este un remake al **Diligenței (Stage Coach)**.

Între 1966 și 1977, organizează, regizează și interpretează show-uri pentru televiziune.

D.I. SUCHIANU



Pe picior de egalitate cu Fred Astaire în *Hollyday Inn*

**La 60 de ani, o splendidă creație în *Robin și cei șapte bandiți*,
alături de Frank Sinatra și Dean Martin**



Un păcat al filmului de azi



Pledam cîndva împotriva vorbirii în film. Împotriva muzicii, împotriva zgomotelor (confundate adesea cu muzica însăși), împotriva... Dar filmul le

presupune, cum s-ar zice, pe toate acestea, le păstrează cu grijă și ni le servește la timpul potrivit. Nu există film pur (vreau să spun: imagine și ațît), poezie pură, muzică pură, nici chiar proză pură nu există, deși acuzăm adesea prozaismul absolut al vieții noastre de toate zilele. Ce funcțiune ar avea, așadar, vorbirea în film? Parcă alta decît în viață, deși tăcerii semnificative există și în comportamentul obișnuit, abundență «orală» întîlnim și în scenele cotidiene... Filmul însă este artă și considerațiile mele de la acest adevăr pornesc. Atunci cînd dialogul în film e nefiresc, forțat, spunem că personajele conversează **teatral**. Din punctul de vedere al filmului, trecerea elementelor din teatru pe ecran e neadecvată. Teatrul amenință filmul ca artă în schimb, dacă un cronicar de teatru spune despre un actor că a jucat «ca-n filme» îl aduce un nesperat elogiu. Confruntarea cade în favoarea artei a șaptea. Despre un film se poate afirma că e articulat simfonic (sugestie muzicală), că are o desfășurare lirică (sugestie poetică), că are tablouri gîndite pictural (sugestie plastică). Toate acestea sînt trimiteri convenabile, expresive. Dar cînd episoadele unui film sînt socotite teatrale, lucrurile se schimbă, judecata e depreciativă. Artele își împrumută reciproc un fel de proteze, unele din lemn esență tare, altele de soc. Teatrul îi strecoară filmului credite înșelătoare, ceva în genul Calului Troian!

De la poezie filmul a învățat multe lucruri, multe urmează să învețe în viitor. Să se observe în ce fel vorbesc eroii marilor poeme ale umanității, **Ilada și Odiseea, Munci și zile, Ghilgameș, Memento mori...** După un monolog al lui Telemac (în **Odiseea**), nu prea lung și în orice caz rezonabil în economia poemului, regizorul-poet mută «aparatură» pe asistentă, punînd dintr-o dată accentul pe expresie: «A zis (trimiterea la discursul lui Telemac, n.n.), iar lor le puse-Atene-n gură/ Un rîs nestins, iar mintea le-alurea/ Rideau deci cu ciudată-nstrămbătură/ Și carne crudă și cu sînge-n ea/ Mîncau acum, iar ochii li s-umplură/ Nevîrînd de plîns și totu-n ei vestei

Un trist sfîrșit...» (Traducerea e a lui Coșbuc). Poezia e o artă veche, de la ea se poate împrumuta la sigur și fără mari dobînzî. Muzica e și ea artă cu multe milenii «la activ», filosofia de asemeni. Dialogurile lui Platon, mai ales acel mit al peșterii din **Republica** — sînt excelente scenarii, cu decupajul gata făcut, dar sînt scenarii pentru filmul mult Dialogul, cu linioară la cap de rînd, nu trebuie să ne ducă în eroare. Un cameraman iscusit, dirijat cu blîndețe de un regizor de talent, ar fi mai atent la umbrele pe care le aruncă pe pînza... vremii eroii sublimelor dezbateri ateniene de acum două milenii și mai bine!

Cum vorbesc eroii filmelor de animație, Pluto, Donald, Bamby, Mickey, Popey? Puțin, ca și cînd au știut cîndva o limbă, dar au uitat-o ca să învețe alta. Sub condeul de aur al unui Disney, eroii învață obligatoriu o limbă de cea mai adîncă expresivitate, inteligibilă pretutîndeni, simplă, plină de miez și adîncimi nebănuite. **O boy**, e o replică de un bun-simț exemplar. Cînd o auzi rostită, știi precis că s-a produs un fapt demn de toată atenția...

S-a observat că în filmul mut se... vorbește. Este un paradox cu tîlc, așa cum sînt mai toate paradoxurile. În filmul mut se vorbește puțin și într-un fel aparte. Călinescu, excelent cunoscător al artei a șaptea, spunea că vocea omului e ca frumusețe cu mult sub sunetul instrumentului. Un Caruso, un Lanza, un Șaliapin, un Goangă, o Gallauci sau chiar o Marina Voica nu rezistă în competiția cu mișcarea arcușului pe vioara unui Menuhin. Trecem astfel, lin, la capitolul «dublărilor», în film joacă, să zicem Birlic, dar din spate vorbește Vraca. Efectul este interesant. Vocea dulce mult aduce. Chaplin a folosit astfel de «dublaje»: deschide gura un om și cîntă un cocos, sună un claxon, se dezumflă o roată de automobil, măcăne o rață, rage un măgar, cineva exersează la o trompetă... De data asta efectul e și mai și, spectatorul cade pe spate în sala de proiecție. Metoda a fost încercată de mulți cinești, dar se pare că maestrul Chaplin domină sectorul acesta delicat.

În filmele de azi se vorbește mult. Să fie la mijloc teama că ideile nu ajung pe altă cale, întregi, la spectator? E o teamă nejustificată.

Ion LOTREANU

Claudia Cardinale
contestă vedetismul,
zîmbetul pentru gală
și fotografii,
condiția de star
dus de valurile modei

«Nu mai vreau
să fiu star,
vreau să fiu
actriță»



Eram un produs care plăcea și atât

Îndreptându-se spre platourile de filmare la Paris, unde a turnat în regia lui Ettiène Perier, alături Michel Piccoli și Jacques Perrin în **La part du feu**, Claudia Cardinale, întâmpinată de reporteri și fotografi, nu a abordat nici zîmbetul de vedetă, nici aerele de jenă în fața popularității. Nimic din toate acestea. Puțin ostilă și prea categorică — spun reporterii — ea n-a răspuns decît la întrebări serioase. Despre cinematograful italian mai întii, pentru că cineva a afirmat că regizorii din țara ei n-ar mai distribui-o pentru că ar fi dificilă.

«Nimic nu-i adevărat din toate astea. Departe de a mă ține în afara platourilor — chiar dacă relația dintre mine și cinematograful italian nu mai este chiar atât de strînsă cum a fost odată — rarefierea apariției mele pe platourile italiene se datorește faptului că nu mai accept orice fel de rol. Cineaștii italieni știu acum ce sînt în stare. Nici în Franța nu am venit ca să fac o «carieră franțuzească», pentru că nici aici situația rolurilor feminine nu este mai bună. Și nici nu am un accent prea convenabil așa că ar trebui să fiu dublată. Am totuși impresia că sînt luată mai în serios aici decît în cinemato-

graful italian.

Ajunsesem efectiv să fiu considerată doar ca un produs care place. Un produs scump plătit numai pentru că este la modă. Am fost un star în toată accepția cuvîntului. De fapt am fost o persoană manipulată, care trebuia să aibă toate comportările și evoluțiile unei vedete. Aveam 20 de persoane în jurul meu care gîndeau, citeau și semnav ca să nu spun că trăiau în locul meu și pentru mine. Singurul lucru care mi se cerea era să mă las purtată pe aripile succesului și să zîmbesc fotografiilor la serile de gală încercînd să port cît mai bine cu putință niște rochii care nici ele nu erau de cele mai multe ori alese de mine, ci de cei din jurul meu. Întreaga mea viață nu era decît program. N-aveam nimic altceva de făcut decît să trăiesc în felul ăsta... Astăzi nu mai am pe nimeni în jurul meu. Fac totul singură. Nu mai suport pe nimeni care să-mi organizeze viața. Ajunseseră să mă înăbușe cu toții».

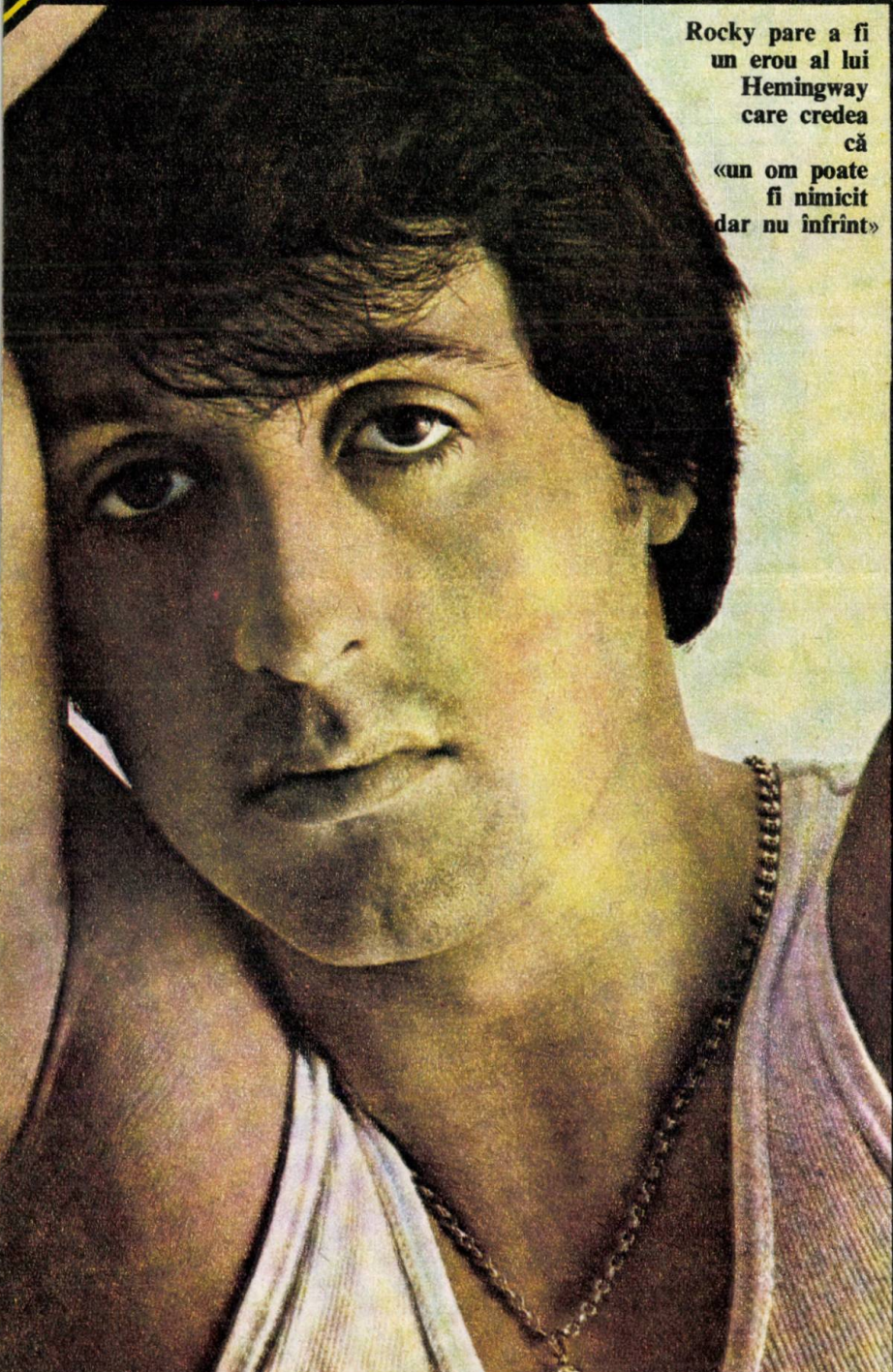
Mărturisirile unei vedete de talia Claudiei Cardinale, făcute în fața ziariștilor serioși, cu expresia pe care o vedeți în fotografia alăturată, nu au nevoie de niciun comentariu.

Recenta premieră franceză
a Claudiei Cardinale
La part du feu



film
și societate

Cui îi e frică de maturitate?



Rocky pare a fi
un erou al lui
Hemingway
care credea
că
«un om poate
fi nimic
dar nu înfrînt»

**O
tinerețe
întârziată
dincolo
de
limitele
vîrstei.**

**O
debusolare
fără
emfază
dar
profundă.
Viața dusă
de la o zi
la alta
fără
perspectivă.**

**Aceste
trăsături
marchează
o serie
de
personaje
din filmele
recente
ale
cinematografului
societății
de
consum.
Care
este
cauza?**



În filmul văzut pe ecranele noastre *Alice nu mai locuiește aici*, un alt anti-erou este aici o tinăra femeie interpretată de Helen Burstyn



Filmele «de tinerețe» ale lui Clark Gable, Gary Cooper (am ales numele pentru valoarea lor simbolică) nu sînt și filme, «despre tineri».

Decenii întregi cinematograful nu și-a îndreptat ochiul, în mod special, asupra tinărului, universul său nefiind unul problematic, alunecarea unei vîrste către alta făcîndu-se firesc, precum succesiunea anotimpurilor. Ciclurile biologice se consumau liniștit, în maturitate se intra, de obicei, cu buzunarele pline fie de succesul profesional obligatoriu dobîndit pînă la o anumită vîrstă, fie de cine știe ce moștenire sau căsătorie reciproc avantajoasă. Aceasta era, desigur, în linii extrem de sumare — imaginea propusă de cinematograful hollywoodian al anilor '30, '40, asupra tinărului, văzut ca un om ieșit demult din adolescență dar nu se știe cînd, nici nu interesează, ale cărui singure preocupări sînt acelea de a se strecura senin, cu «simle»-ul nestins, printre diversele întîmplări ale existenței, maturitatea neputînd fi concepută fără succesul de viață lungă asigurată.

Happy-end-ul cu El și Ea împărțind tellile de tort în ziua căsătoriei «ca în basme», sau cu El și Ea plecînd într-un costisitor voiaj de nuntă trăgeau, de fapt, cortina, peste o întreagă etapă de viață, tinerețea netraversată nici de gusturi, nici de întrebări răscolitoare. Ca orice mit, nici «mitul tinărului de succes» nu avea nevoie de un eșafodaj de introspecții pentru a se susține. Era suficientă repetarea sistematică a temei.

O întreagă epocă istorică pare să despartă eroii acelui timp de neliniștii filmelor contemporane, pentru care așteptarea sau intrarea în maturitate coincide cu anotimpul neliniștilor profunde, izvorîte din conștiința nesiguranței sociale dintr-un sistem măcinat deci de grave vicli de structură. Cu personajele lui Martin Scorsese din *Mean Streets* (Străzi rău famate), *Taxi driver* (Șofer de taxi) ale lui Schatzberg din *Sperietoarea, J.D.* Avildsen din recentul *Rocky* și altele altele, cinematograful occidental deschide una din cele mai zguduitoare pagini document ale sale, mărturie ale alienării unei generații înspăimîntate de absența unei reale perspective uma-

ne. Ne aflăm departe, de data aceasta și de minile — rebelului fără cauză; de nemulțumirile generației lui James Dean și Warren Beaty, așa cum ni le-au transmis filmele anilor '50, începutul anilor '61, *Rebel fără cauză*, *La Est de Eden*, *Splendoare în iarbă*, filme construite de fapt pe trunchiul temei des invocate atunci, a lui «gap generation», «prăpastie dintre generații» și care răsfrîngeau, mai ales, dramatismul fatalelor înfruntări între vîrstele psihologice, în general, între părinți și copii tot în general. Cinematograful descoperea, cu întîrziere (ca și literatura, la timpul ei, de altfel) psihologia adolescenței, crizele ei devenind o sursă conflictuală.

Eroii de astăzi nu trăiesc o criză a vîrstei, nici nu au măcar în fața cui s-o declanșeze, mai toți fiind rupti de familie, plecați în lumea mare să-și afle un drum al lor. Singura familie, în adevăratul înțeles al cuvîntului, văzută în planul ei și în deplinătatea atribuțiilor pe ecranul producțiilor americane care fac obiectul rîndurilor de față este cea din filmul lui Paul Mazurski *Next*



Gustul amar al constatării că și gloria sportivă poate fi o mărfa în societatea de consum (Al. Pacino, cavalier al volanului, în filmul lui Sydney Pollack *Bobby Deerfield*)

stop-Greenwich Village (Stația următoare: Greenwich Village) dar nu în mod întâmplător, acțiunea filmului este «retroproiectată» ea se petrece «într-o Americă de dinainte de potop», înaintea războiului din Vietnam. Existența eroilor tineri contemporani este marcată de criza profundă a valorilor morale, sociale, politice prin prisma căroră maturitatea se anunță ca o povară uriașă. Așa cum semnalau sociologii, tinerii trăiesc «un proces de **dezincantare** (désenchantement) de dezabuzare, de decepție, am spune, noi, mai degrabă, de conștientizare a falsității miturilor cu care a operat societatea de consum, a minciunii accesibilității unor idealuri orgollios trimbitate. Aventura flamantă a războiului din Vietnam, deriziunea de care s-a acoperit «The American Way of Life», ecourile venite din Europa occidentală zguduite de evenimentele lui mai '68, au așezat sub un tragic semn de întrebare structurile fundamentale ale societății capitaliste.

Dezamăgiți, tinerii nici nu-și propun măcar să se bată pentru un loc sub soare, așa cum cere tradiția americană. **Rocky** nu luptă cu supercampionul pentru că ar crede neapărat în șansa sa, «într-o țară a tuturor posibilităților» (deviza circulă prin film într-o coloratură ironică), ci pentru a-și dovedi sie însuși și, mai ales, lumii mărginașe în care trăiește că nu este un înfrînt. Ambițiile sînt mici, orizontul este jos de tot și conștiința nedepășirii lui, a inutilității zbaterii, încearcă aceste pelicule din filmul occidental de un realism amar. Respinși de sistem dar și nedorind să i se integreze, alinieră presupunînd adeviziunea la minciună și neautenticitate, eroii lui Scorsese, Schatzberg, Spielberg, Avildsen impun tipul personajului care își trăiește existența de la o zi la alta sau pe un drum ce pare a nu avea țintă precisă (să ne amintim și de Alice și partenerul ei din **Alice** nu mai locuiește aici).

Departate de hățisurile de interese și afaceri ale marilor metropole, hol-

nărind sau viețuind în cartiere mărunte, în care oamenii nu știu ce înseamnă patrie, solidaritate, nedorind afirmarea pe o scară a valorilor în care ei nu cred, ci căutînd doar refugiu într-o liniste demnă — care poate fi a căminului, a dragostei, a prieteniei — astfel de personaje întrețin, în felul lor, cota de umanitate într-o lume mecanicizată și vlăguită. Chiar dacă nu-și strigă disperarea și revolta în gura mare, viața lor, duos dezordonată, este o sfidare aruncată celor devorați de un sistem inuman. Poate că își prelungesc nepermis de mult tinerețea, dar în nici un caz nu pot fi învinuiți că aleargă cu brațele deschise în înfrîmarea unei maturități care, de cele mai multe ori, se confundă cu lășitatea, conformismul, egoismul, renunțarea la speranță și, la capătul căreia nu se știe dacă nu li așteaptă soarta bătrînului din **Harry și Tonto** al lui Mazurski, răătăcitor și el pe drumuri, alături de o pisică bătrînă.

Magda MIHĂILESCU

Trei interpreți de imensă dimensiune actricească sînt italo-americani: Al. Pacino, Robert De Niro și revelația anului Rocky — Sylvester Stallone



Alt om al volanului, dar nu de curse ci de taxi descoperă chipul suferinței de la periferia mării metropole (Robert De Niro în *Șoferul de taxi* al lui Schatzberg)



Ce oameni, ce întâmplări, ce experiențe v-au marcat creația?

- *Sîntem cu toții,
marcați de oamenii, de evenimentele
care ne înconjoară.*
- *Sîntem cu toții, într-un fel,
rezultatul acestor întâlniri.*
- *Pentru un actor însă, ele pot fi decisive.*
- *Întîlnirea cu un anume rol,
cu un regizor anume,
cu un om pur și simplu,
poate să-și pună pecetea, pe viață,
asupra carierei tale*

actorii
noștri



Toată viața
mi-a plăcut
să iubesc...

Ștefan Iordache

**N-am vrut
să-mi fac
un personaj
din cărți**

La mine lucrurile importante s-au petrecut în copilărie și în adolescență. Am crescut în Rahova, dar

nu Rahova de lângă tribunal, ci aceea de la marginea orașului. Acolo m-am bucurat de o copilărie adevărată, într-o libertate totală sau poate controlată în așa fel încât nu simteam. Verile le petreceam la țară, mergeam la cîmp, la secerat, la treierat cu oile, la păzitul viei. Toate astea mi-au dat senzația de libertate, de independență. Cînd păzeam via, mi se întimpla să stau și patru luni singur. Venea bunica, îmi aducea de mâncare, pleca... Poate așa și acolo am învățat să fiu singur, să știu să fiu singur. Ca să nu-mi fie frică, cîntam... Erau uneori furtuni formidabile și așa am aflat ce înseamnă să fiu prins de furtună, singur. Asta am folosit-o la «Iulius Cezar» de altfel... Am avut o bunică plină de umor și plină de povești. Ea mi-a deschis gustul pentru literatură, deși nu stia carte. Dar poveștile ei m-au

stîrnit, am vrut să mai aflu și altele și am început să citesc. Tot din copilărie cred că mi-a rămas — cum să-i spun? — dragostea, mi se pare stupid, totuși dragostea de natură. Mă fascinează și acum miracolul ăsta al nașterii permanente și nimic nu mi se pare mai frumos decît să vezi pentru prima oară un pom înmugurit. E fantastic! Și cred că tot acolo, în singurătatea aceea desăvîrșită a verilor la țară, am învățat să visez. Îmi place și acum să visez și mă bucur, pentru că asta îți îmbogățește imaginația, îți ții în permanentă treze sufletul și mintea, te împiedică să te repeți. Cînd ești închis în rigorile meseriei, e bine să visezi. Cred... Pe urmă am fost îndrăgostit de foarte tînăr, din grădiniță și toată viața mi-a plăcut să iubesc și asta contează, după mine, pentru că dragostea e lucrul cel mai frumos din lume și e mi-

nunat să poți bucura un om și să te poți bucura de el... Și școala a fost importantă. Am făcut-o cu cei cu care copilărisem, cu băieții din cartier cu care ne știam foarte bine. Am avut noroc de profesori buni care s-au pierput să ne lase libertatea aceea cu care eram obișnuiți.

Noi toți am învățat pentru că ne-a plăcut, nu pentru că ne-ar fi obligat cineva. Mie-mi plăcea, de pildă, matematica și fizica, de unde mi se trage probabil un spirit de ordine, de rigoare în ce privește meseria. Deși nu s-ar zice... Apoi a fost o ruptură în evoluția mea, și ea importantă. Am terminat școala la 16 ani, deci foarte tânăr, părinții voiau să fac medicina, eu nu voiam, am dat examen totuși și din fericire n-am reușit. Și-atunci am muncit. Am aflat deci ce înseamnă munca și ce valoare are ea. O vreme însă am hălăduit pe stradă și era cît p-aci să fiu prins în capcana trailului din nimic, fără nimic. Dar și asta mi-a prins bine, pentru că am cunoscut atunci niște oameni, am mîncat cu ei, am băut cu ei, am vorbit, i-am cunoscut deci foarte bine, oameni buni, răi, oameni cumsecade sau oameni fără căpătîi și probabil că n-a fost degeaba, pentru că mai târziu am avut de jucat și buni și răi și bețivi și o să mai am de jucat și știu foarte bine cum e fiecare. Nu vreau să spun că nu se poate altfel, dar pentru mine poate că nu se putea altfel... Am evitat să-mi fac un personaj «din cărți» și am încercat să descopăr în mine și în cei din jur datele unui personaj adevărat. În institut am avut norocul să fiu într-o grupă cu oameni care veneau din medii asemănătoare celui din care veneam eu: băieți de la țară, «băieți de cartier». Eram foarte buni prieteni și ne ținea și mai bine alături aceeași pasiune bună pentru teatru. Dormeam în institut, repetam noaptea, ziua, repetam zile și nopți ca să ne lăsăm un gest sau o simplă trecere prin scenă. Au fost dintre cele mai fericite zile din viața mea. Am fost crescuți în respect pentru meserie, am fost făcuți să înțelegem că și asta este o meserie ca oricare alta, care se învață și pe care nu poate s-o facă oricine.

Am trăit întotdeauna mai mult singur, cu prieteni puțini, așa încît n-am avut sfetnici, am fost obligat să-mi aleg tot timpul singur binele și răul, am fost obligat, cum s-ar spune, să mă descurc...

Dacă sînt cum sînt este datorită acestor întîmplări. Și faptul că sînt așa este o întîmplare. O întîmplare datorită unui șir de întîmplări. Sigur că astea nu sînt dect niște gînduri. Nu toate. E greu să le spui pe toate, și de altfel nici nu e bine. Pentru că dacă mergi prea adînc, dai de miezul omului. Iar cînd ajungi acolo, te-ai plictisit de el...

Violeta Andrei:

Publicul, ce școală importantă...

De la început aș vrea să mărturisesc cît este de dificil să dai răspuns la o întrebare care acoperă, de fapt,

cea mai mare parte a vieții mele începînd cu adolescența, deoarece cred că firul meu spre artă vine de undeva din adolescență și aș putea spune chiar din anii copilăriei. Astfel, dacă stau să mă gîndesc la întrebarea pusă, n-aș putea ignora cei 10 ani de balet care au constituit pentru mine prima întîlnire cu scena, cu spectatorii. Baletul m-a pus în fața necesității de dăruire, de a reflecta unele stări sufletești prin gestul abstract al dansului.

Aș vrea de asemenea să amintesc de interesul viu și pasiunea din copilărie și adolescență pentru literatură și film care evocau viața unor celebri exploratori și navigatori, a unor temerari călători și pentru alte activități umane care solicitau curaj și îndrăzneală, lipsă de teamă în fața primejdiei. Acestea

Actoria cere
pasiune
pînă la patimă



m-au ajutat mai tirziu să rezolv unele scene complicate de film care conțineau și un grad de primejdie. Atracția și preocuparea de mai tirziu pentru matematică, pentru alte științe exacte m-au sprîlînit în formarea unei metode de studiere și structurare a rolului, în construcția unei arhitectonici precise și nu haotice a personajului. La aceasta s-a adăugat în institut pasiunea pentru materialism dialectic și istoric, pentru estetică, în care n-am văzut doar simple obiecte de studiu, ci însăși cheia și instrumentul pentru descifrarea și elaborarea rolurilor. Astfel toate acestea m-au ajutat să-mi pot construi rolurile, încadrate inițial psihologic și tipologic, stabilindu-mi în amănunțime gîndurile care declanșează stările sufletești necesare pentru a ajunge la confundarea maximă cu personajul. De altfel, consider că aceasta este datoria și, totodată, suportul suprem al însăși împlinirii vieții artistului.

Întîlnirea cu literatura, și îndeosebi cu Mihail Eminescu și Camil Petrescu, cu Shakespeare și Dosztoievski, m-a influențat puternic pentru toată viața. Preciez că în formarea și modelarea mea au avut un rol hotărîtor cunoașterea literaturii române și universale, pasiunea care mi-a fost cultivată din copilărie pentru muzica clasică, pentru artele plastice. În general, educația artistică a contribuit la înțelegerea unei anumite structuri sufletești și nu mă îndoiesc că pe această bază s-a grefat dorința de a mă dăruia acestei meserii. Este adevărat că, la pragul dintre liceu și învățămîntul superior, am oscilat inițial între arhitectură și teatru. Dar, pînă la urmă, pasiunea pentru arta dramatică a dominat.

Anii de institut la clasa Soranei Coroamă și Moni Ghelerter m-au ajutat să înțeleg și să cunosc mai adînc din tainele artei teatrale interpretative. Pe scena institutului, întîlniri cu roluri foarte dragi, de un puternic dramatism, ca Julieta lui Shakespeare și Margareta din «Faust» al lui Goethe, au pus o puternică amprentă asupra vieții mele interioare. Este un gen pe care regret că nu l-am mai întîlnit decît rareori în anii care au urmat. După terminarea institutului, în teatru, am fost distribuită în cu totul alt gen de roluri, de altfel foarte utile pentru formarea mea artistică, dar care mi-au lăsat un gol și un dor pentru ceea ce aș fi putut juca pe adevăratul meu gen. Dar actoria este o meserie în care interpretezi acele roluri în care ești distribuită și nu acelea pe care le dorești. Iată de ce m-a bucurat nespuse de mult întîlnirea la TV în ultimii ani cu asemenea roluri dragi ca logodnica din «Nunta înșingată» de Garcia Lorca, regizată de Timotei Ursu și «Ondine» de Giradoux, în regia lui Tudor Mărușcu, regizori excelenți care au contribuit foarte mult la formarea mea artistică.

După terminarea institutului am debutat pe scena Teatrului Gîlulești în rolul Abigail din «Paharul cu

apă» de Eugene Scibe. Au urmat întîlniri cu alte roluri importante pe scena aceluiași teatru. Din acea perioadă îmi amintesc cu multă plăcere de numeroasele întîlniri cu spectatori din orașe mari și mici, pe scenele de cele mai multe ori improvizate ale căminelor culturale și ale caselor de cultură. Oamenii, adeseori cu răsufierea înghețată de frig, aveau răbdarea să ne urmărească, să participe alături de noi la crîmpelele de viață care se desfășurau în fața lor. Atunci am înțeles și mai mult că merită să sacrifici foarte mult pentru acest public minunat, dornic de înălțare spirituală, iubitor de ceea ce este frumos, artistic, sincer și adevărat. A fost o școală importantă, de neuitat în viața mea. Au urmat roluri importante la Teatrul «Lucia Sturza Bulandra».

O întîlnire crucială în viața mea a avut loc, acum 12 ani, cu regizorul Mircea Drăgan, care m-a distribuit în filmul *Goigota*, unde interpretam un important rol de compoziție, Alexandrina, văduva unui miner, ajunsă în pragul unei nebulii melancolice. Se poate spune pe drept cuvînt că Mircea Drăgan mi-a deschis porțile și pasiunea pentru film. De altfel, de-a lungul anilor, am mai avut prilejul să joc în filme regizate de Mircea Drăgan și întotdeauna am prețuit îndrumările competente, marea artă de a evidenția filonul unui scenariu și de a orienta într-o direcție unică toate rolurile principale ori secundare, ca și scenele de masă pentru punerea în valoare a mesajului filmului.

După aceasta au urmat roluri mai puțin importante. A fost o perioadă mai grea, cu mai puține răspunsuri decît întrebări. În acei ani hotărîsem chiar să renunț la teatru.

În perioada de slăbiciune, de îndoile și criză sufletească în meserie, cînd obstacolele mi s-au părut prea mari, am încercat să doresc să-mi scot din suflet teatru. Aceasta s-a întîmplat acum opt ani. Și atunci, paralel cu exercitarea obligațiilor teatrale, urmăam cursurile de zi ale Institutului de Arte Plastice, Secția «Istoria și teoria artei» (o veche și constantă pasiune).

Însă după cîteva luni, regizorul Iulian Mihu m-a distribuit într-un serial TV și o dată cu aceasta m-am reîntors definitiv la film. Acesta a fost un autentic moment de cotitură în viața mea artistică. De altfel, am jucat în patru filme ale acestui deosebit de talentat regizor și consider că nu fac decît să spun lucrurilor pe nume subliniind activitatea plină de învățăminte desfășurată sub bagheta lui Iulian Mihu, marea însemnată pe care a avut-o în formarea mea artistică.

Și într-o zi, am avut fericirea să mă întîlnesc pe scena Municipalului cu Ana în piesa «Ivanov» de Anton Cehov, care mi-a deschis porțile unei alte galerii de personaje care îmi sînt foarte dragi.

În ultimul an m-am întîlnit cu Roxana din «Cyrano de Bergerac» de Edmond Rostand pe care am

interpretat-o cu afia satisfacție pe scena Naționalului.

Consider că m-au ajutat să deslusec și să învăț multe în meseria mea — și pentru aceasta le sînt recunoscătoare — Gheorghe Vitandis, care mi-a îndrumat pașii cu sensibilitate și căldură în rolul dificil, cu numeroase treceri sufletești, al arhitectei Delia din filmul *Casa de la miezul nopții*, Elisabeta Bositan pentru tenacitatea și inventivitatea în realizarea rolurilor din *Veronica* și *Ma-Ma*, Stefan Roman pentru unele piese la TV și îndeosebi pentru filmul terminat împreună, *Regeșire*, rol de adîncă investigație umană, preocuparea pentru detaliu și finețe psihologică, pentru competență, căldura și răbdarea cu care te ajută să descifrezi și să transmiți stările sufletești necesare. Aș vrea de asemenea să amintesc de întîlnirea cu Virgil Calotescu, care a avut încrederea să-mi acorde în filmul *Trei scrisori secrete* rolul unei președinte de sindicat, care, la prima vedere, s-ar fi părut că nu mi se potrivește.

Deși iubesc foarte mult rolurile dramatice, pe care le simt mai apropiate sufletește, încă din institut regizorul Geo Saizescu a încercat să mă convingă să fac comedie. Rămînd consecvent acestei convingeri, el m-a distribuit cu ani în urmă în filmul *Astă seară dansăm în familie*, iar acum mi-a încredințat rolul feminin principal din comedia muzicală *Eu, tu și Ovidiu*. Geo Saizescu rămîne, după părerea mea, unul din marii și pasionații noștri regizori «serioși» de comedie, dotat cu o inteligență artistică de mare finețe.

Reanalizîndu-mă, încă o dată îmi dau seama că, pentru mine, momentele de maximă contopire cu trăirile personajului sînt în același timp momentele mele de maximă satisfacție. Necesitatea de a crea personaje cu structură cît mai complexă, dorința de a interpreta personaje cu o viață interioară cît mai bogată derivă din necesitatea de a da expresie și de a te elibera de tumultul sufletesc, dar mai presus de toate de a oferi spectatorului momente de adevăr, de a-l transmite și declanșa stări sufletești superioare. Din activitatea desfășurată pe scenă, în film sau la televiziune mi-am format convingerea de nestrămutat că actoria cere pasiune pînă la patimă, încercare permanentă de autodepășire, presupune eforturi pentru învingerea propriei inerții care poate apare uneori, presupune răbdare și conștiințiozitate, putere de sacrificiu în realizarea unor scene temerare, educarea voinței și rezistenței în condițiile grele ale turnării unui film.

Este un efort permanent pentru înnoirea mijloacelor de expresie, păstrîndu-i originalitatea, adică mereu aceeași și totodată altfel în fiecare rol, adică așa cum este în realitate viața adevărată, așa cum sînt oamenii autentici, atît de asemănători, dar fiecare cu împlinirile și neîmplinirile firești, cu viața sa.

Oamenii
m-au îmbogățit
ca om și ca actor



Mariana Mihut:

**Sînt
un om
norocos...**

Dacă mă gîndesc bine — și mă gîndesc — e foarte greu de răspuns la această întrebare. Conștient sau nu, spectaculos sau discret, mult sau puțin m-au marcat și m-au influențat atît oamenii pe care i-am întîlnit în viață — deci și pe scenă — cît și tot ce-am trăit pînă la vîrsta asta. Nu-mi place să vorbesc despre viața mea particulară, dar pentru mine ca actor contează enorm și mă consider, și din acest punct de vedere, un om norocos. Am avut și am prietenii care mi-au dat imens

de mult și-mi place să cred că și ei au nevoie de mine.

La început mă gîndeam să dau nume, să vorbesc despre anumiți oameni care m-au îmbogățit ca om și ca actor, dar ar fi nedrept să nu-i amintesc pe toți, și sînt mulți. Foarte mulți. Am mai spus și o repet, sînt un om norocos...

Am lucrat cu colegi și regizori mari. Cel mai mari. Cum să nu te marcheze acest lucru?

28404

actorii
noștri



Artistul trebuie
să fie mereu
sincer.
altfel se ratează

Aimée
Iacobescu:
**Multumesc
publicului
ori
de cîte ori
mă aplaudă**

Îmi amintesc o oră obișnuită de curs în care profesoara mea, sau mai corect, a noastră, a celor zece studenți în anul II, Beate Fredanov ne-a spus: Dragii mei, cuvintele rostite pe scenă trebuie să fie ca un șirag de perle inegale ca să aibă valoare». N-am uitat și nu cred că am să uit vreodată: este A.B.C.-ul meseriei noastre.

Prima dată cînd proaspătă absolventă și angajată a Teatrului Național din București am deschis ușa de la intrarea actorilor din Pasajul Comedia, eram atît de emoționată încît ușa turnantă era să mă lovească în cap. Mergeam la prima mea repetiție cu piesa «Travesti» de Aurel Baranga. Am urcat cu spaimă scările pînă la etajul II și tot timpul mă gîndeam cum să fac să fug înapoi. Venisem cu jumătate de oră înainte special ca să-mi treacă frica, dar ea nu mă părăsea deloc. Eram în sfîrșit în teatru, și în ce teatru! — prima scenă a țării. Aveam să merg pe aceleași culoare, să joc pe aceeași scenă pe care au jucat monștri sacri ai teatrului românesc. Diploma mea cu 10 pe ea, faptul că jucasem cîteva rolșoare în film, unul chiar alături de un actor celebru ca Jean Marais, în 7 bărbați și-o strengărită, nu m-aajutau deloc. În sfîrșit, am deschis ușa crezînd că sînt singură, dar în sală, la capătul unei mese lungi, era așezată o doamnă blondă, frumoasă, cu ochi teribili de prietenoși. Încurajată, am înaintat și am înghinat un «bună-ziuă». Mi-a răspuns o voce caldă: «Bună ziua! Eu sînt Marcela Rusu. la loc. Îmi place că vii mai devreme la repetiție». Frica mi-a trecut pe loc și m-am simțit deosebit de bine, de acasă. Cîtă nevoie de căldură și prietenie, de sfaturi sincere avem în meseria noastră! Odată, țin mînt, nu mi-a plăcut un rol dintr-o piesă, mai precis nu credeam că-mi poate «ieși» dacă-l voi juca. M-am dus la directorul Teatrului Național, artistul poporului Radu Beligan. A ascultat cu răbdare toate argumentele și mi-a răspuns ceva ce n-am uitat pînă-n ziua de azi: «Niciodată să nu refuzi un rol, pentru că un actor nu poate ști precis dinainte dacă acel rol nu ar putea fi pentru el un mare succes». Directorul nostru, marele artist Radu Beligan, este în

primul rînd marele prieten al actorilor.

Am avut norocul ca în scurtă mea carieră să joc alături de mari nume ale teatrului nostru. Este vorba de schița «Lanțul slăbiciunilor» de I.L. Caragiale, în regia nu mai puțin celebrului om de teatru și regizor Sică Alexandrescu. Repetăm la televiziune și, cum am băgat capul pe ușă, și am văzut că la masa de repetiție erau Radu Beligan, Marcel Anghelescu, Alexandru Giugaru, Coca Androneșcu, Stela Popescu și, bineînțeles, Sică Alexandrescu. Iar mi-a venit să fug. Dealtfel am rămas cu reacția asta de la primii mei pași în teatru și pînă acum: cînd sînt foarte emoționată, cred că aș putea cliștiga cu ușurință maratonul... De nevoie, am intrat totuși, m-am așezat într-un colț, dar n-am putut să scot nici un cuvînt. Ei au observat și au continuat repetiția ca și cum nimeni n-ar fi înregistrat emoția mea. Au așteptat să-mi recapăt suflul și numai după aceea am intrat și eu în replică. N-am să uit niciodată cite nuanțe păseau pentru fiecare cuvînt, de fiecare dată cînd se relua, ce înalt profesionalism și cîtă risipă de talent mi-a fost dat să văd în acea repetiție.

Distribuită acum un an și jumătate în «Richard al III-lea» în rolul prințului de York, deci în travesti, eram îngrijorată. Era pentru mine o nouă experiență. La o repetiție, regizorul spectacolului, Horea Popescu, mi-a spus în cunoscutul său dialect ardelenesc: «Nu treabă să faci nici un fel de compoziție, fătucă, treabă numa să ai acoperire». La Horea Popescu, «acoperire» înseamnă sinceritate maximă, absolută. Acum citeva zile, am citit același lucru la Cesare Pavese: «Artistul trebuie să fie mereu sincer cu sine, altfel își ratează opera».

Spectacolele «în direct» ale televiziunii cu public «de două ori», ce din sală și cel din fața televizoarelor, au fost pentru mine alt profesor. Pentru că, dacă la film o scenă se poate filma de mai multe ori, iar la teatru, pe scenă, suflul sau un coleg te poate salva într-o situație dificilă, în cazul unui spectacol transmis direct de televiziune, ești singur, singur cu microfonul din fața ta.

În sfîrșit, rolul din filmul **Osînda** în regia lui Sergiu Nicolaescu. Deosebit de dificil, el ar fi speriat orice actriță la prima lectură, dar, pentru că există din fericire un mare dar, finețea, priceperea, talentul deosebit cu care Sergiu Nicolaescu știe să conducă actorii, așa încît partiturile să devină adevărate recitaluri, m-au ajutat să trec peste dificultățile rolului. N-aș putea spune cum și în ce fel reușește el această performanță. Este un secret al lui, asemănător cu secretul ucenicului vrăjitor. A fost cel mai greu, dar și cel mai iubit rol al meu. Îi mulțumesc lui Sergiu Nicolaescu, ca și celorlalți profesori ai mei ori de cite ori publicul mă aplaudă.

George Motoi:

Depinde de tot ce ne înconjoară

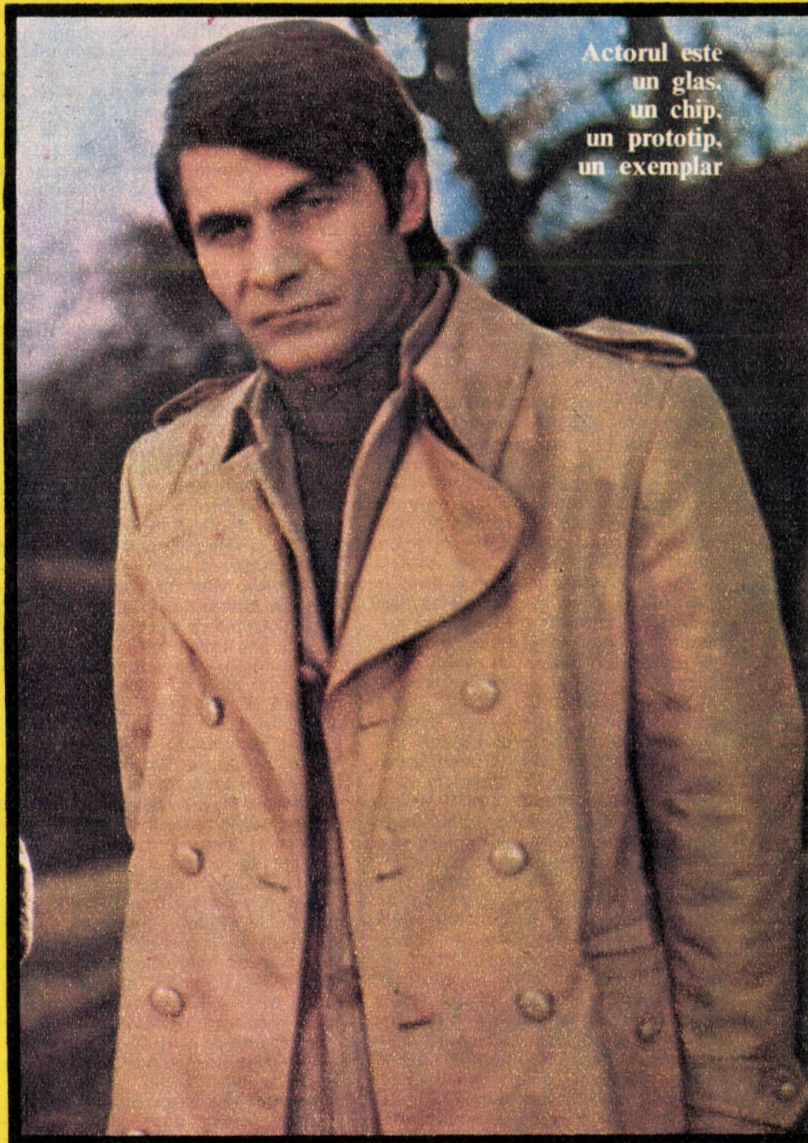
În profesiunea actorului — profesiune dependentă în toate — două lucruri mi se par esențiale: șansa și modul în care știi, vrei și poți să o valorifici la maximum. Desigur, ca actor astăzi nu mai poți rămîne fără întrebuintare, fără posibilitatea

de a juca, de a profesa, dar șansa la care mă refer îmi exercită încă «misterul» în CE FEL de rol joci, în CE FEL de piesă de teatru sau scenariu de film, cu CE FEL de regizori și parteneri te întâlnești. Dreptul actorului de a opta este aproape inexistent, și chiar dacă l-ar instituționa cineva, ar rămîne, oricum, substituit multor capcane și riscuri.

Structural, actorul își determină propria întrebuintare, dar oricît adevăr ar exista în aceasta, el este adesea condiționat și de subiectivitatea creatoare a acelora cu care l se întîmplă să se întînească în profesiune.

Pe mine, de pildă, în film m-a lansat Malvina Ursianu cu **Serata**, sau mai precis mi-a oferit șansa lansării, dar, desigur, tot în urma

Actorul este
un glas,
un chip,
un prototip,
un exemplar



unei întâmplări: mă văzuse jucând pe scenă Caligula. S-a întâmplat să-l joc pe Caligula, s-a întâmplat ca la un spectacol să fie în sală Malvina Urșianu, și s-a mai întâmplat, poate, ca ceea ce făceau eu acolo, pe scenă, să-l fi trezit regizoarei cine stie ce asociații cu scenariul la care, tot întâmplător firește, lucra în acea perioadă. M-am trezit chemat la o probă de film pentru un rol, ca să fiu apoi distribuit în altul, în cel principal (Cristea). Iată deci ce rol fantastic și greu de deslușit uneori poate juca în viața unui actor și întâmplarea. Ea îl pîndeste, favorabil sau nu, la tot pasul. Mai apărusem și pînă atunci în film, dar probabil fără să se producă «minunea» aceea a întâlnirilor potrivite pe toate planurile.

Odată am fost distribuit la teatru în Hamlet. Am început repetițiile, începusem studiul, mișcarea, dar, o întâmplare, de data aceasta nefericită, și care nu-mi aparținea cu nimic, m-a făcut să nu-l mai fi putut juca atunci pe Hamlet. Aceeasi întâmplare însă m-a determinat mai apoi să mă mut la Naționalul din București, iată deci că se poate vorbi în cariera unui actor chiar și despre un anume joc al întâmplării, în care nu-ți rămîne decît cel mult capacitatea de a te adapta. Aici însă rămîi TU suveran. De felul în care înțelegi și poți să găsești justificare și sens adaptabilității, îți poți cultiva disponibilitatea interpretativă, de care, pînă la urmă, depind în mare măsură multe... chiar și talentul. Căci a fi actor nu înseamnă altceva decît a te expune, substituindu-te continuu. În aceasta cred eu că și constă farmecul acestei profesii, chiar eroismul ei. Actorul nu visează roluri, ci năzuiește mai degrabă să nu desminte. El vrea să demonstreze că n-a fost ales din greșală, chiar și atunci cînd, poate, dintr-o greșală, se recurge la el. O ambiție firească și, cred eu, de înțeles, sau o speranță fără de care nu-și mai poate păstra încrederea în sine. El parcurge astfel un neîntreput proces de modelare, a căruia ascensiune se confundă, desigur, cu o carieră reușită. De-a lungul acestui proces, cu cît actorul rămîne mai lucid, cu atît mai bine. Conștientizarea lui însă trebuie raportată continuu la fenomenul social-politic, la istorie și cultură, la întâmplări și evenimente, la oamenii cu care vine în contact, la modă, la public, la toate celelalte arte. O relație permanentă, vie, care-l ajută să se înscrie în vreme. Artistul nu poate crea și trăi izolat, ci implicându-se profund în idealurile societății. El este un glas, un chip, un prototip, un exemplar, capabil să determine idei, atitudini. Poate deveni astfel ca artist și cetățean, un creator, un ideolog, simplu și obișnuit, care-și atinge menirea, și nu neapărat un caz, de excepție, cum îl laudă lumea. De aceea și cred că artistului adevărat îi place mai mult să fie înțeles decît răsfățat într-una.

Draga
Olteanu-Matei:

În noi s-a turnat cu toptanul un har clocotitor

Un uriaș actor care s-a chemat Mihai Popescu, într-o zi de toamnă cînd miroase a frunze acrișoare și galbene, a intrat în clasă îmbrăcat într-un treci modest și cu o pălărie gri puțin decolorată, a zis bună ziua, s-a așezat la catedră și a spus: «Și după această lungă cuvîntare, vă dau cuvîntul dumneavoastră». De la acest prim bună-ziua pe care ni l-a dat el, am încercat în permanență să fim noi primii care să dăm bună ziua. Și n-am reușit niciodată. Mergeam pe stradă în grup — era și Amza — și puneam prinsoare care să-i spunem bună ziua. Dar nu apucam, pentru că în momentul acela el era întotdeauna cu pălăria în mină... Primul meu profesor. De la Mihai Popescu, de exemplu, am învățat că, atunci cînd vii la teatru, trebuie neapărat să-ți lași la vestiar pălăria, paltonul, fularul, galoșii și, oricît de frig ar fi în sală, să te urci pe scenă fără toate apărătoarele astea. De la Mihai Popescu am învățat că e foarte important să știi să-ți ascuți partenerul și că este aproape mai greu decît să rostești un monolog. De la Mihai Popescu am învățat că întotdeauna trebuie să-ți ții trează atenția scenică (noi eram studenți la cinematografie) și să reacționezi exact ca personajul respectiv pus în situația dată. Că pe scenă sau la filmare se pot întîmpla surprize, dar asta nu înseamnă că trebuie să se tragă cortina sau să se dea stop camera. Am învățat că trebuie să păstrezi ceea ce numim noi o respirație între partener și tine, astfel încît, favorizînd partenerul, să nu fi nici tu în dezavantaj, pentru că, în primul rînd, cel dezavantajat ar fi spectatorul. Am învățat cît este de important jocul cu spațele cînd este condus de trăirea adevărată: o simplă tresărire a unui mușchi al spatelui poate să spună mai mult decît o replică. Că fiecare gest, cît de mărunț, poate să însemne ceva pentru spectator. De aceea e bine să-ți menajezi partenerul, să nu gesticulezi, cînd nu trebuie, pentru a nu tăia efecte care dau valoare unei scene. De la Mihai Popescu am învățat să respirăm, am învățat să rostim. Mihai Popescu spunea foarte des: «Consoanele sînt încrustate în vocale ca niște pietre prețioase într-o montură de

aur»... Dimineața repeta la Național, după amiaza la Giulești, între timp venea la Institut, nu o dată lucra și noaptea cu noi. Avea grijă ca studenții să fie sănătoși. Ne spunea că una dintre cele mai importante calități și obligații ale unui actor este de a fi întotdeauna sănătos. Pentru că profesia noastră are misiunea de a îmbărbăta omul, nu există nici odihnă, nici comoditate, nici boală. Era un om foarte delicat. Niciodată nu jignea pe nimeni, dar nici nu ne lăuda niciodată din calea-afară. Cînd spunea Mihai Popescu: «Destul de bine, puule!» era cea mai formidabilă laudă. Cînd am intrat în Institut, voiam neapărat să joc dramă. Și tocmai acest idol al nostru mi-a spus că eu trebuie să mă pregătesc pentru comedie. Țin minte că atunci mi-au țîșnit niște lacrimi cît pumnul din ochi, probabil ca să demonstrez că pot să joc dramă, dar niște șiroaie că mi s-au înnodat sub bărbie. Toată clasa a izbucnit în ris. Asta a fost efectul. Iar Mihai Popescu mi-a explicat că este foarte greu să joci comedie. Mi-e și jenă să spun, pentru că ar însemna să mă laud, cît de convins era el de lucrul ăsta, și mi-a mai spus că eu voi fi ca un contrabas într-o orchestră. Că violi sînt foarte multe, dar contrabasuri mai puține. Și de aceea trebuie să am grijă să păstrez măsura întotdeauna și să știu că am rolul de a acompania, dar că trebuie să o fac perfect și trebuie să mai știu că partituri speciale pentru solo de contrabas nu s-au scris încă... Un lucru care mi-a prins foarte bine de-a lungul anilor, pentru că nu am intrat în profesie cu visuri deșarte, ci cu grija permanentă de a păstra măsura. Sigur că se mai întîmplă să distonez fără voia mea, fapt care-mi dă probleme pe loc și mă preocupă vreme îndelungată după spectacol. Norocul mare la film este că se dă stop și se poate relua. Asta mai depinde și de regizor. Pentru că din păcate, pe unii nu-i supără notele false...

Eu am avut foarte mulți profesori de actorie. Au existat la începutul carierei mele o serie de oameni care au făcut tot ce s-au priceput să facă mai bine, pentru ca să învăț meseria asta așa cum trebuie. Ar trebui să-l pomenesc pe Tudorel Popa. Cu strălucirea lui specială, cu științele de o inteligență deosebită, foarte apropiat de noi și ca vîrstă, care-l secunda perfect pe Mihai Popescu în intențiile lui de a face din noi niște buni actori și în același timp niște oameni. De a sădi în noi dorința de a fi oameni cu majusculă. Au existat și oameni de bună intenție dar care au procedat de multe ori greșit, ceea ce n-a fost tocmai rău, pentru că, privind în urmă, îmi dau seama că acești oameni ne-au învățat, practic, de ce să ne ferim. Dar asta și pentru că am avut alături de ei termeni de comparație. Unul dintre marii profesori pe care l-am avut, și din păcate de scurtă durată, a fost marele actor de la Teatrul Național, Jenică Constantinescu.

**Trebuie
să știi
să nu transformi
poezia într-o
serenadă
la lună**

Comedia lui subtilă, rafinată, te izbea în plin, te despica. Aveai senzația că te apucă de creier cu un cîrlig și te duce pînă în cele mai ascuțite unghii ale ideii. De la Jenică Constantinescu am învățat să recit. Spunea el așa: «Cînd vii pe scenă singur, cu publicul, copleșit de emoția pe care încerci din toate puterile să ți-o stăpînești, riști să te interiorizezi atît de puternic, încît să nu mai reușești să transmiți ceea ce dorești». Riști în felul acesta să lei o anume atitudine, să ridici ochii în bagdadie și să transformi poezia într-o serenadă la lună. După părerea lui, poezia trebuie neapărat comunicată, transmisă în toată frumusețea ei, și de aceea el credea că trebuie să te adresezi direct spectatorului. Dar nu era de acord cu teoria lui Cehov cum că trebuie să te uiți la un singur spectator — deși asta face parte din mijloacele multor actori, fără să fie de condamnat — și că trebuie să ai capacitatea de a te concentra în asemenea măsură, o concentrare în permanență controlabilă, încît să faci din toți spectatorii unul singur. Am încercat pe scenă acest lucru și am constatat că Jenică Constantinescu avea dreptate cînd spunea că numai atunci poți începe să reciti cînd vezi toate privirile concentrate asupra ta și că în momentul în care respiri, sala

trebuie să respire o dată cu tine.

Alexandru Șahighian care, tot așa, mi-a fost profesor de scurtă durată. El ne copleșea cu personalitatea lui uriașă, masivă. Era ca un leu sortit să devină sfînx. Nu știu prin ce forță, prin ce unde, dar simțeam că ne conduce cu gîndul. Eram în scenă și simțeam că trebuie să facem cutare sau cutare lucru, pentru că ne împingea această forță a lui, uriașă. Tinea foarte mult să rostim curat, să avem respirație bună, glasuri limpezi și bine formate. Eram odată la un curs într-o sală destul de largă, așezați în formă de L. Șahighian stătea la un capăt de bancă, cu o singură mină sprijinită de masă și dădea indicații. La celălalt capăt, stăteau trei colegi, unul lîngă altul: Amza Pellea, Eugenia Laza și eu, cu minile sprijinite ca și el, de masă. Și am simțit cum vibra lemnul sub mina noastră. Aveam un volum formidabil. Și atunci ne-a povestit el despre Șaliapin care a spart cu vocea vitraliile unei catedrale.

De la Beate Fredanov, care este o foarte mare profesoară de teatru, am învățat să găsesc cheia textelor pe care le spunem. Am învățat, de fapt, să ajungem la ideea spectacolului. Ne spunea Beate Fredanov: «Trebuie să știi să-ți canalizezi toate mijloacele pentru a pune în va-

loare ideea pe care vrei s-o transmiți».

Moni Ghelelter, de la care am învățat ce înseamnă teatrul, practic, și care ne-a pregătit direct pentru a intra în teatru. Obişnuia să spună că «un regizor care știe să-și facă o distribuție bună, are succesul asigurat, dar cu condiția ca actorul să fie foarte bine pregătit. Moni era lîngă tine cită vreme «curgeai». El m-a pus să dau concurs la Teatrul Național aproape cu de-a sila, pentru că eu vroiam să mă duc la teatrul din Timișoara. După ce mă pregătise la teatru și mă îndemnase din toate puterile să dau neapărat acest concurs, în momentul în care am ajuns în pragul Teatrului Studio din Piața Amzel, în mijlocul unei mulțimi de candidați de care m-am speriat groaznic, Moni Ghelelter mi-a spus: «Fetițo, eu te-am adus pînă aici, e treaba ta cum treci pragul»...

Al. Finți care mi-a fost profesor și care practic m-a preluat din minile lui Moni Ghelelter de cum am pășit în teatru. Se purta foarte aspru cu mine. În repetițiile cu el aveam de reluat de nenumărate ori un gest, o frază, un cuvînt. Știu că înainte

Fiecare mi-a dat o șansă în plus



de a intra în scenă la premieră! Mi-era teamă să dau ochii cu el, nu cumva să mai primesc vreo observație. Când într-o zi o colegă de-a mea l-a întrebat, de ce se poartă atât de aspru cu mine, Al. Finți l-a spus că vrea s-ajung o actriță bună.

Cît am fost studentă și foarte mulți ani după ce-am ajuns actriță, toți acești oameni, deși m-au înconjurat cu dragoste, cu căldură, au fost foarte severi și în toată perioada asta n-am auzit niciodată: «Excepțional! Genial!» — cum aud acum în Institut la studenți sau la tinerii actori. Am auzit numai atât: actoria este o profesie foarte grea în care trebuie să muncești enorm de mult și în care mai ales tu însuși nu trebuie să-ți tragi chiulul. Că trebuie să participi cu toată ființa la ceea ce faci. Și acel celebru și arhicunoscut: să-ți lași la garderobă viața particulară, când intri în scenă și care a fost o lozincă de căpății pentru noi toți.

Nu pot să nu vorbesc despre foarte marii actori din Teatrul Național — mulți dintre ei au dispărut — alături de care am avut norocul să joc. Că e un noroc. Țin minte că a venit odată la noi la Institut Cerkasov, care printre altele ne-a spus (lucru de care noi, fiind studenți, am rîs cu mare plăcere) că în meseria noastră trebuie să ai 90% noroc. Asta nu se aplică în toate cazurile, ce-i drept, dar eu pot să spun că am avut norocul să joc alături de cei mai mari actori ai țării. Alături de Costache Antoniu, de Emil Botta, Ion Finteșteanu, Birlic, Silvia Dumitrescu-Timică, Toma Dimitriu, Marcel Angheliescu, Natașa Alexandra, Marcela Rusu, Elvira Godeanu, George Calboreanu și cred că mai sînt... În «Caleașca de aur», țin minte eram cu toții așezați la o masă. Eu stăteam în capăt, în dreapta mea Costache Antoniu, în picioare. În stînga stătea Calboreanu, urma Finteșteanu, Toma Dimitriu și Birlic, eu și Petruț. Eram la început de tot. Al treilea spectacol al meu în Național. Și nu știam cum să «dau» poanta la public. Era aproape un monolog, întrerupt pe ici pe colo, eu galopam pe text și publicul nu avea timp să prindă poantele și nu înțelegea nimic. Ei stăteau cu mîna la gură și-mi șopteau pe rînd: «Tacil... Lasă-i să-nțeleagă! Ridică! Acum! Trage poanta! Așa, lasă-i să respire!» Așteaptă să se termine a-plauzele! Acum, atacă!... Altfel, dacă jucam cu Birlic în «Omul cu mirtoaga», a doua premieră a mea în Național. Jucam Fira și în ultimul act eram încălțată pentru prima oară în pantofi cu tocuri înalte și trebuia să merg stîngaci și împiedicat. După un număr de spectacole, am observat că la scena asta, Birlic se ascundea cu totul după un ziar. După spectacol l-am întrebat de ce face asta, la care el mi-a răspuns: «Da' nu-nțelegi că dacă nu m-aș ascunde după ziar toată lumea s-ar uita la mine și-ar fi păcat să nu vadă ce faci tu acolo?!»... Radu Beligan,

pe care-l ador pur și simplu, din momentul în care am ajuns să joc cu el — din păcate am jucat rar — am simțit în el unul dintre cei mai buni și mai loiali parteneri. Am simțit că se bucură și gustă cu toată ființa izbînda fiecărui coleg. Te încurajază din privire și face totul ca armonia în scenă să fie deplină. Îți dă idei, de multe ori îți sugerează un gest, o poantă. L-am văzut nu o dată la arlecchin, în sală, urmărindu-ne cu ochii unui artist desăvîrșit, dar gustînd în același timp reușita ca cel mai perfect și însetat spectator. Indiferent, prieten sau dușman în viața particulară, el trece dincolo de orice cînd e vorba de artă. La fel este Marcela Rusu. La fel e Bibanu, un coleg desăvîrșit. La fel e Gina Patrichi... De la ei toți am învățat un milion de lucruri. Dacă asta să spun tot, aș scrie o carte.

De la actorii proști, am învățat cum să salvez scenele pe care ei au intenția să le distrugă. Actorul care nu are încredere în el și care constată la un moment dat că nu poate face față unor roluri pe care și le-a dorit cu înverșunare și pentru care a luptat cu înverșunare, caută să strice munca celui alt, a partenerului. Încearcă să «taie», cum spunem noi, poanta, să-și acopere partenerul, să gesticuleze mult și de prisos ca să se vadă. Sigur că teatrul este o competiție, dar de altă natură. Loială. De la acești actori neloiali am învățat cum să menajez, cum să salvez anumite lucruri care trebuie să ajungă la public. Și e greu, pentru că ei te silesc să îngroși aproape nota pentru ca să răzbești și tu în sală.

Un rol foarte mare în viața mea cinematografică l-a avut Mircea Drăgan, care nu numai că a încercat să-mi dea roluri diferite și importante, dar m-a urmărit în ani, mi-a urmărit evoluția. Și asta n-o face numai cu mine, ci cu o serie întreagă de actori. Dacă în teatru am avut prilejul să-i urmăresc seară de seară jucînd minunat pe Aura Buzescu, pe Băltăteanu, pe Aurel Munteanu, Eugenia Popovici, Ion Talianu — în film am avut prilejul să joc cu nea Fănică Ciobotărașu, cu Jules Cazan și cu George Măruță.

Dar Mița Filotti? Și Sonia Cluceru... Sînt mulți, nu-i pot pomeni pe toți, dar de la fiecare am învățat cîte ceva. În noi s-a turnat cu topitanul. Toți oamenii ăștia și-au revărsat harul clocotitor nu numai asupra generațiilor de spectatori care au trecut, dar cu o generozitate olimpică și asupra noastră, asupra generației mele. Amza și George Constantin, Sanda Toma și Victor Rebengiuc, Silvia Popovici, Rautki, Cozorici, Gina Patrichi, Mircea Albulescu și mulți încă și toți sîntem buni și știm că sîntem buni și că sîntem buni mulțumită lor. Acelora care s-au aplecat asupra noastră cu grijă și cu strădanie. M-ar bucura foarte tare dacă la rîndul nostru am reuși să facem acest lucru cu generațiile de azi.

Hai s-o luăm cu începutul, iar începutul înseamnă întâlnirea mea cu un om, cu o actriță, Gina Cojocaru pe numele ei, care mi-a deschis gustul pentru meseria de actor. Pentru că, în familia mea, era limpede că un actor nu poate să arate ca mine. Modelul lor era Errol Flynn. 1,92 m, mușchi de piatră, părul ondulat, ochii verzi. Din toate acestea defecte nu aveam niciunul. Cred că Gina Cojocaru era singura care nu-l simpatiza pe Errol Flynn. Așa a fost începutul unui început. Dar adevăratul început l-am făcut cu regizorul Mircea Mureșan și Ion Brad din *Partea ta de vină*. Ion Brad, așa m-au botezat el și sce-

naristul Petre Sălcudeanu. La acel film se debuta în triumvirat: Mircea Mureșan, operatorul Nicu Stan și subsemnatul. Nu începusem încă să îmbătrinesc (nu mă gândesc eu nici acum la bătrânețe) când Geo Saizescu mi-a prins surful și mi l-a aruncat în filmul lui *Un suris în plină vară*. Pot să spun că adevăratul început de-acolo mi se trage. Întâlnirea cu Geo Saizescu a fost hotărâtoare pentru mine. Au urmat întâlniri care m-au «întărit» profesional, întâlniri cu foarte mulți regizori, și de fapt fiecare mi-a dat o șansă în plus. Dar să concretizăm. Studentul din *Ciprian Porumbescu* de Gheorghe Vitanidis, rol care

mi-a făcut nopți albe, pentru că aveam 32 de ani și trebuia să mă joc de-a studentul într-o lume de studenți. Era greu. Dar un rol care m-a făcut să înțeleg că nu virsta contează. În aceeași «situație» m-a pus ceva mai târziu Mircea Drăgan. Mi-a fost greu și cu Jder cel mititel. Mă bătrânisem cu un an, dar aveam și experiența lui Bologa din *Ciprian*... Mircea Drăgan a avut curajul să riște cu mine, în timp ce eu îmi dădeam seama că nu risc nimic.

În Cu miinile curate, Sergiu Nicolaescu care-mi mărturisise într-o discuție pur particulară cît regretă faptul că nu mă va putea distribui niciodată în filmele lui, îmi găsește totuși un locșor și-mi dă în plus o șansă de schimbare prin acel personaj prăpădit care-și găsește sfîrșitul în cocina de porci. Drum lung de la gulerul de hermină din *Frații Jderi* pînă aici. Dar și un câștig, pentru că lată, am aflat că și cu un rol negativ se poate câștiga simpatia publicului. În plus, am câștigat și curajul de a juca în filmele «tarie» ale lui Sergiu Nicolaescu.

De fapt, întâlnirea cu Sergiu Nicolaescu mi-a deschis drum către alt gen. Mic a fost rolul ziaristului din filmul *Accident*, dar lată că m-a trimis spre un rol tot de ziarist, mi-a «făcut mină» pentru Toma Cernat din filmul lui Geo Saizescu, *Eu, tu și Ovidiu*. Să nu uit — deși nici nu văd cum aș putea să uit — Ieremia din *Toate pinzele sus*. Pentru că asta este un rol care m-a scos pe mine din mine. Deși dacă mă gândesc mai bine, a fost puțin invers: atunci cînd a trebuit, am primit de la Ieremia calm, liniște, înțelepciune, curaj. Ieremia m-a potolit, m-a întors la mine. Și de data asta am câștigat ceva. Am aflat că nu numai cu o replică se poate creiona viața unui personaj, ci și cu un gest, cu o privire, cu o tăcere. Simteam uneori nevoia să fac explozie, să mă descarc: Ieremia, nimic. Nu era loc de așa ceva cu el.

În concluzie, cred că am ajuns acolo unde tot ce fac, orice personaj joc, nu mă mai gândesc niciodată cum să fac. Sînt una cu personajul. Toate aceste vieți ale altora pe care le-am trăit m-au adus în punctul în care gesturile mele, privirea, mersul, felul cum vorbesc sînt nu mai stea sub semnul unui control riguros, sînt nu mai albă nimica crispat, ci totul sînt curgă firesc, ca și cum ar fi natura mea. Mă controlez mult mai puțin pe mine, privesc mai mult la cei din jur. Dacă un coleg de replică «mă inspiră» în timpul filmării, prind din zbor și mă las dus de inspirație fără nici o grijă. Am pierdut, adică, ceea ce această meserie are mai rău și mai rău la începutul ei: teama, teama...

Este o pierdere care, de fapt, pentru un actor — eu zic că și pentru un om pur și simplu — reprezintă un mare câștig.



Am ajuns
să nu mă gândesc
cum să fac:
sînt una
cu personajul

Amza
Pellea

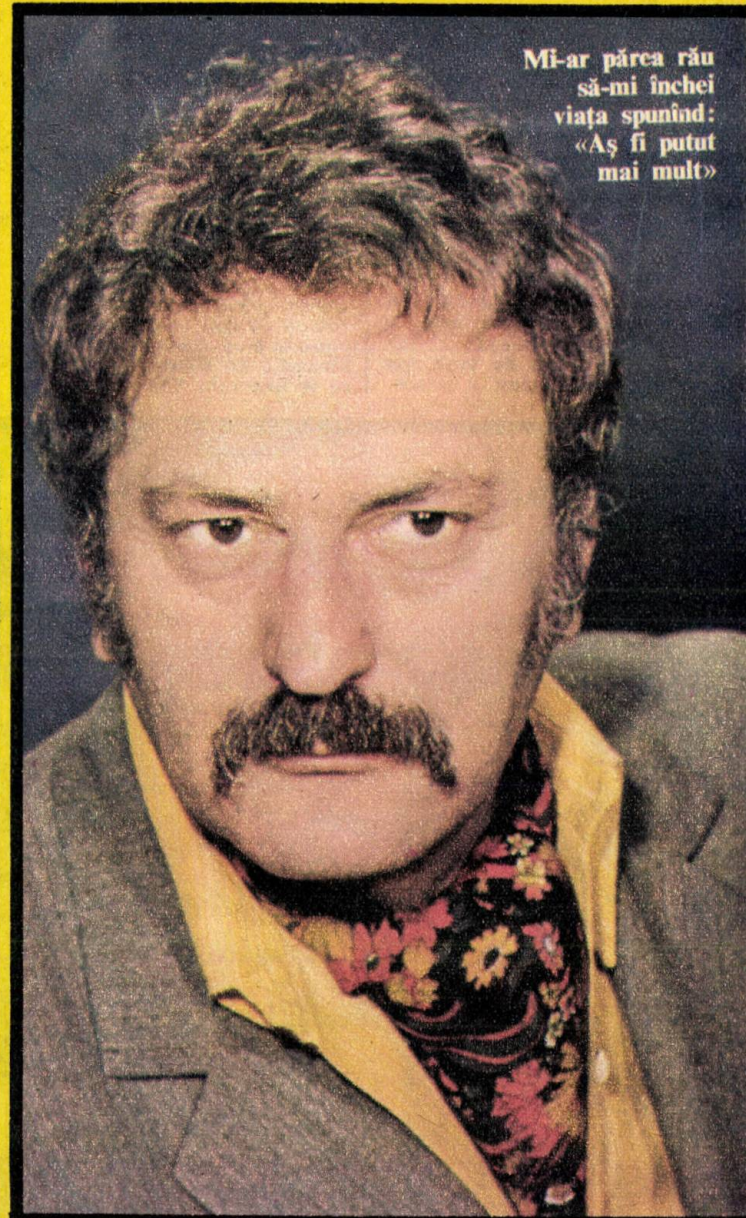
Sîntem rezultanta vieții pe care o ducem

Mi-ar părea rău
să-mi închei
viața spunînd:
«Aș fi putut
mai mult»

Eu consider că o influență teribilă asupra mea a avut-o tata, pentru că după cît îmi dau seama, nativ am fost un mare comod. Fără falsă modestie, pot să spun că aveam o inteligență practică: de mic manifestam tendința de a-mi face viața ușoară, de a evita eforturile sau punctele grele din viață. Or bătrînul meu, începînd cu micile conflicte de joacă dintre copii și sfîrșind cu lucruri mai serioase, niciodată nu mi-a dat dreptate mie. Sigur că el avea mentalitatea lui învechită după normele în vigoare, adică socotea că o palmă la timpul potrivit este mai eficace decît o discuție în contradictoriu. Această atitudine a lui m-a obligat ca și atunci cînd căutam să rezolv problemele după firea mea, să judec lucrurile și din alt punct de vedere care să-mi dea posibilitatea să mă justific față de el. Consider eu că era un pedagog înnașcut, pentru că nu m-a mințit niciodată. Pot să spun că am fost unul dintre copiii care am mîncat bătaie zdravăn, însă niciodată pe nedrept. Iar cînd întîmplarea a făcut ca la 17 ani să-mi dea două palme pe nedrept, mai tîrziu cu cîtiva ani, cînd și-a dat seama că m-a nedreptățit, mi-a scris o scrisoare de-a dreptul tulburătoare. Asta m-a făcut să înțeleg că, în viață, poți să greșești față de tine și față de alții. Se poate întîmpla să fii nedrept față de tine, dar nu ai niciodată voie să nedreptățești pe alții. Concluzia poate să pară paradoxală, dar adevărul e că, în virtutea acestui principiu, al posibilitatea să te privești în oglindă fără a fi nevoit să pleci privirea...

Al doilea lucru important l-am învățat de la mama, care m-a făcut să înțeleg practic că, a fi bun cînd trebuie, poate să-ți asigure rezultate greu de obținut cu alte mijloace mai elaborate. Adică un gest simplu, uman, simțit, poate să deschidă uși pe care greu le-ar putea deschide adevărul, dreptatea, competența, etc...

Al treilea om pe care-l alături de părinți, a fost primul meu profesor de actorie, Mihai Popescu care m-a făcut să înțeleg că această meserie



nu implică decît obligații. Că satisfacțiile care decurg inerent sînt întîmplătoare și în nici un caz nu pot fi un scop. Singura satisfacție sigură este îndeplinirea, neprecupețind eforturile, acestei obligații. Consider acum, la 46 de ani, că aceste trei elemente sînt o premiză de a te face fericit măcar cu «x» mic. Sigur că eu sînt convins că am avut noroc. Măcar și pentru faptul că, în această trecere prin viață, am cunoscut acești trei oameni. Pe urmă, pentru că am avut șansa să am o familie, un copil, șansă care, de fapt, îmi adîncește obligațiile. Pentru că, după cincisăse nopți și zile de filmare, împă-

nate cu spectacole și deplasări subminate și otrăvite cîteodată de burocrati, la un moment dat s-ar putea întîmpla ca, din oboseală, să fiu tentat să «rasolesc» treaba, să o fac formal. Dar nu o fac, pentru că nu poate să-mi fie indiferent părărea pe care o are despre mine copilul meu. Pentru că sînt tentat să-i pretind același respect pe care eu l-am avut pentru tata. Acest lanț care se leagă firesc îmi dă certitudinea că sînt pe drumul bun. Și dacă el se va continua prin copilul meu, am să am satisfacția omului care, și din punct de vedere educativ (n-am alt cuvînt), își aduce aportul la înfăptuirea unei vieți mai

bune, a unei lumi în care să se poată respira din ce în ce mai liber, mai în voie. Toți trăim într-o societate. În aceste timpuri pe care le vrem: sigure, sub semnul înțelegerii, al păcii, al liniștii și simțim toți obligați să ne aducem cît de cît aportul. Trebuie să recunoștem, sînt fericit că domeniul în care-mi aduc eu aportul este această meserie pe care o fac. Pentru că, prin caracteristicile ei, ea capătă dimensiuni și ferestre deschise spre înțelegerea și suferințele celorlalți oameni.

Sînt convins că eu nedreptățesc acum niște oameni, niște întîmplări care au lucrat asupra mea, dar nu pot să cuprind tot. Îmi aduc totuși aminte de un lucru foarte important pe care mi l-a spus Mihai Popescu: «Sigur că nu întotdeauna în meserie ai să capeți roluri care o să-ți fie la îndemînă, să te ajute să crezi, să te împlinești, să te realizezi. Se va întîmpla să fii distribuit, dacă nu greșit, oricum nu aproape de tine. Ce ți se cere permanent înșă: ca ceea ce faci să faci cu pasiune, cu dăruire, cu dragoste. Pentru că — spunea el — dîncolo de perfecțiunea profesională, ceea ce trece rampa este dragostea față de cei cărora te adresezi». Ca și în viața de toate zilele, această dragoste o sesizează toți spectatorii, nu numai experții în materie. Asta și explică de altminteri, într-o oarecare măsură, popularitatea unor actori. Popularitatea care poate fi integritate de înțelegere complexă a epocii în care trăiești, a doleanțelor spectatorilor, a posibilităților de a le oferi o perspectivă nouă asupra vieții. Venind mai încoace, după o oarecare consacrare, m-au impresionat întotdeauna figurile anonime ale oamenilor care fac coadă la casa de bilete. La teatru, de exemplu, sînt seri în care, veniți de la sute de kilometri de la filmare, sîntem tentați să ne uităm prin deschizătura cortinei în sală, căutînd acolo o figură cît de cît cunoscută care să ne dea un imbold, un sens pentru spectacolul acela. De la o vreme trebuie să spun că mai mult decît o față cunoscută, mă solicită figurile anonime, care, vin poate să ne vadă pentru prima oară. Dorința asta de a nu dezamăgi devine un fel de infuzie, este aproape ca un drog, un drog profesional care pentru mine, și mai simplu, se leagă cu vorba unui vecin al meu din copilărie, Tănăsucă al lui Colac, care avea un principiu de viață, mi se pare mie foarte românesc, ba chiar reprezentativ: «Bă, chiar dacă te cerți cu cineva, trebuie să-ți lași loc de bună-ziua!» Treaba asta mi se pare mult mai adîncă și eu o văd ca o amprentă pusă pe toată istoria noastră, izbucnită dintr-o omenie, dintr-o umanitate larg înțeleasă. Eu consider că arta românească are — și trebuie să facă tot ce e posibil să aibă — loc de bună-ziua pe toate meridianele lumii.

Mi-aduc aminte că într-o noapte — eram încă student — o noapte de iarnă, trebuia s-ajung la București. N-aveam bani de bilet. M-am dus la

seful de tren și i-am explicat situația și a zis: «Mă, noi te luăm, dar dacă ești artist, pînă la București ne cîntî!» A fost degeaba să-i explic că eu sînt aфон, pînă la urmă a trebuit să le cînt, pentru că ei asta așteptau de la mine. Am fost fericit înșă că, de la Roșiori de Vede încolo, am reușit să-l fac s-asculte versuri. Iar cum eram în vagonul de poștă și ei erau destul de bine dispuși că era după culesul viilor, m-am bucurat foarte mult cînd unul dintre ei, la despărțire în Gara de Nord, mi-a zis: «Să mai vii, că te mai luăm cu noi, dacă ne mai spui povești de astea cu muzică». Vreau să spun că cel mai pregnant am simțit adevărul spuselor lui Mihai Popescu, precum că această meserie are multe obligații, pe vremea cînd filmam la **Dacia**. Filmam la Babele. De vreo zece zile ne sculam la trei să prindem un răsărit de soare care se încăpătîna să nu apară fotogenic, și într-una din zile, cînd ne întorceam de la filmare și tocmai apucasem să-mi scot barba lui Decebal, un electrician mi-a spus că mă caută un cioban și mi-a arătat un bătrîn cu plete albe care stătea în fața cabanei pe o piatră. L-am întrebat pe electrician: «Ți-a spus că mă caută pe mine?» — «Da, mi-a spus că vrea să stea de vorbă cu ăia care-l face pe Decebal». Eram pe jumătate dezbrăcat de costum, dar mi-am dat seama că nu pot să mă duc la bătrîn în pantaloni scurți. Mi-am pus costumul la loc, am rugat-o pe macheuză să-mi lipească barba și m-am dus la el. Am întrebat: «Pe mine mă cauți?» — «Da — zice — dacă dumneata îl faci pe Decebal». — «Da. Eu — zic. Atunci bătrînul s-a sculat în picioare, mi-a dat un caș și mi-a spus: «Apăi mîndră trebuie să fie muma dumitale că din toată suflarea te-or ales pe dumneata să-l faci pe tata nostru». N-am să pot uita niciodată gestul simplu cu care acel cioban mi-a întins cașul zicîndu-mi să-l mînînc sănătos, după care s-a dus la oile lui. Sînt aproape convins că n-a văzut filmul.

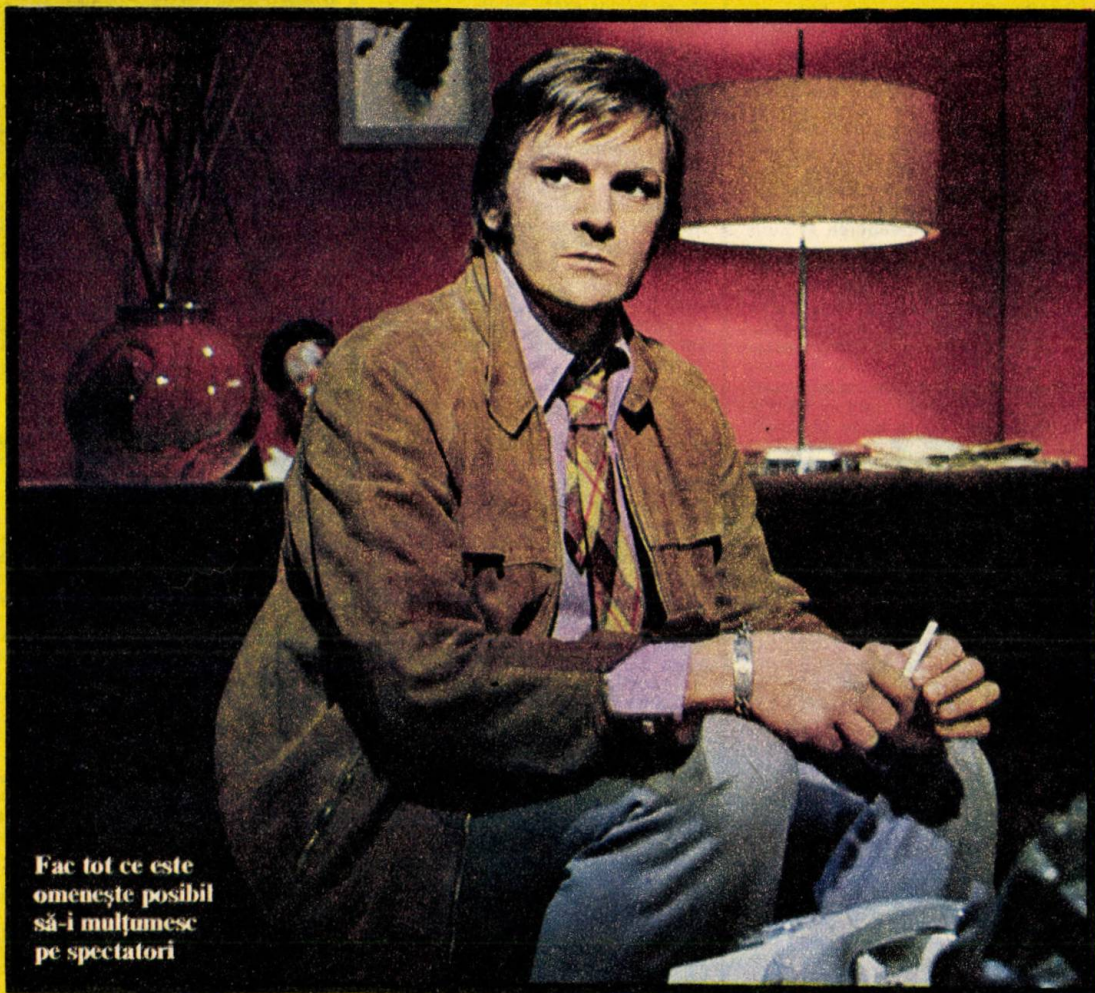
Sigur că individul este rezultatul vieții pe care a dus-o, rezultantă îmbunătățită de capacitatea lui de a selecta, de a sintetiza și, în ultimă instanță, de a opta. Această rezultantă, sincer vorbind, nu poate să nu țină seama de influența coplesitoare a mediului în care trăiește. Dar noi, prin deformările profesionale, sîntem mai dependenți decît alții de acest mediu. Probabil, subjugat de generalități. Shakespeare mi-a spus întîmplător că actorii sînt oglinda vremurilor. Și aici spun un lucru mai îndrăzneț: o societate își are actorii care-i merită. Iar în ceea ce ne privește, aș îndrăzni din nou să spun, că sîntem multumiți. Cu o singură rezervă: am dori din toată inima să fim solicitați la parametrii epuizanți ai marilor performanțe. Mi-aș dori să-mi închei viața spunînd: «Atît am putut». Mi-ar părea rău să o închei spunînd: «Aș fi putut mai mult!».

Florin Piersic: Părinții, regizorii, dar mai ales publicul

Dacă ar fi să o iau de la început de tot, cum cred că se cuvine, trebuie să spun că, pentru mine, determinant a fost faptul că de la 6 ani am rămas singur la părinți, prin pierderea surorii mele. Astfel toată dragostea lor, poate chiar exagerată, s-a revărsat asupra mea, și m-a marcat pe viață. Sigur că atunci, la 6 ani, n-am simțit asta. Nu îmi aduc aminte. Dar mi-aduc aminte de liceu, de zilele cînd dădeam primele examene ale vieții și cînd apropierea lor de mine și grija pe care mi-o arătau mi-au ascuțit în mod sigur sensibilitatea. Felul în care am fost crescut a avut o mare influență asupra firii mele, asupra caracterului meu. Și astăzi, oriunde mă duc și orice tac, mă urmărește imaginea mamei mele, felul ei de a fi, staturile ei. Am să folosesc o frază bombastică, de care nu mă rușinez deloc: ea este rațiunea mea de a exista.

La 17 ani, în viața mea, a intrat profesoara Marietta Sadova care s-a ocupat de mine mult mai mult decît se ocupă de obicei un profesor de un student. Mi-a dat speranță, încredere, m-a făcut să visez, mi-a pus prima aripă a profesiei. Al. Fîntă a fost cel care m-a preluat, mi-a descoperit tainele meseriei, m-a învățat să gîndesc matur, m-a mai înzestrat cu o aripă. Ei sînt părinții mei artistici. Ceea ce am făcut pînă acum le datorez în exclusivitate lor.

Mi-aduc aminte de primul film pe care l-am turnat: **Ciulinii Bărganului**. În urma rolului Peer Gynt și datorită directorului meu actual Radu Beligan, am fost distribuit în acest film care era o primă coproducție româno-franceză. E aproape inutil să spun ce înseamnă pentru un tînr student din anul IV să debuteze alături de Marcel Anghelescu, Maria Tănase, Nicolae Tomazoglu, într-un film regizat de Louis Daquin, care cu un an înainte terminase «Bel-Ami». Și filmul acesta mi-a descoperit lumea cinematografului. Pentru că, cu el am participat pentru prima oară la un festival —



**Fac tot ce este
omenește posibil
să-i mulțumesc
pe spectatori**

al XI-lea de la Cannes. Aureola și misterul în care erau îmbrăcați, de care erau înconjurați actorii copilăriei mele, atunci și-au pierdut din strălucire prima dată. Aveau 21 de ani și puteam să-i văd în carne și oase, la lucru. Erau foarte obosiți și foarte exigenți. Pot oare uita vreodată filmările lui Clouzot la **Salariul groazei** cu Yves Montand și Charles Vanel? Pot uita studiourile Billancourt unde l-am văzut pe platou pe Charles Boyer și Michèle Morgan? Sau Saint-Moritz cu Fernandel în regia lui Verneuil? Nu știu cât au însemnat ei pentru anii mei ce urmau, dar atunci și acolo am realizat că totul, dar absolut totul se face cu multă muncă și seriozitate.

Am colaborat cu Gopo. E vorba de filmul meu favorit **De-aș fi Harap Alb**, care m-a făcut să înțeleg puțin ce înseamnă să te detașezi de un personaj, să rzi în colțul gurii de ceea ce faci. M-am dus la Hune-doara pentru filmul lui Savel Stîpoul, **Aproape de soare**. Am cunoscut sufletul oamenilor care mun-

cesc cu oțelul. Am stat în afara filmării nopți întregi dînd o mină de ajutor (și n-am o mină prea mică) la salvarea cuptorului păcii. Am gustat și plăcerea de a fi confundat cu un fecior venit de prin vreun sat de munte să se angajeze la Hune-doara. Stăteam pe o lădiță cu pălăriea pe cap, la vreo sută de metri de locul filmării. S-a apropiat de mine un tînr și m-a întrebat: «Te-or angajat? Ai fost la **fermelie**? De mine or zis că am **platfus**». I-am răspuns ardeleneste, după cinci minute eram în cadru, i-am întîlnit privirea care zicea: «m-ai păcălit, lo-vi-te-ar șlogu'!». Cîți oameni am cunoscut acolo, cîți prieteni am cîștigat, nici eu nu mai știu.

Apoi Dinu Cocea (care m-a făcut haiduc plin și la televiziunea franceză), parașutist, om al zilelor noastre; Mircea Drăgan, prietenia lui, prezența lui permanentă în sala de teatru, analizîndu-mă în fiecare spectacol, și distribuindu-mă rînd pe rînd în aproape toate filmele lui. Savel Stîpoul care la braț cu mine

a încercat să facă un personaj de tipul lui James Bond, curajos, vesel, descurcăret, tînr, ager, simpatic... Mircea Moldovan care mi l-a încredințat pe Pîntea, ciudatul erou al Maramureșului, și cîți alții... Dar parcă Ozerov cu filmul lui **Eliberarea Europei** sau Makk Karoly cu **Frumoasele vacanțe**, sau Robert Siodmak cu **Bătălia pentru Roma** pot fi oare uitați? Fiecare în felul lui, cu stilul lui, mi-a dat cîte ceva. De la fiecare am învățat cîte ceva. Și cum să nu-l pomenesc pe Francisc Munteanu, prietenul nostru al actorilor, de la care mi-a rămas o poreclă mereu întîlnită pe platou: **Grămadă**. Cîte sensuri poate să aibă sensul ăsta m-am gîndit de multe ori...

Sînt oameni pe care-i stimez, de care mă simt apropiat, de la care am învățat multe. Dar cum aș putea să fiu așa de nerecunoscător, încît să nu-i amintesc pe regizorii de teatru Sică Alexandrescu, Mihai Berechet, Ion Cojar și mai ales Horea Popescu. Și cum aș putea să uit strîn-

gerea de mînă a lui Raikin după «Coana Chiriță» în care jucam cinci travestiuri? Sau floarea lui Emil Botta, inegalabilul nostru artist, la premiera «Năpastei»? Sau, în sfîrșit, seara în care, oprindu-mă cu mașina într-un sat de lângă Sighișoara, la Acățari, am intrat într-o casă să văd **Malducii** la televizor. După ce s-a aprins lumina și gazdele m-au văzut și-au crezut că am intrat prin televizor în casa lor... Ei simbolizează pentru mine publicul meu față de care am foarte multe datorii, pe care nu am voie să-l mint. Ei și mulți alții m-au cizelat, m-au transformat, mi-au deschis ochii. Eu nu știu cum joc, dar știu că indiferent că am cinci spectatori în sală sau trei mii, fac tot ce este omeneste posibil ca ei să plece mulțumiți. Publicul e al nostru, al actorilor. Noi sîntem ai lui. Dar cîte întîmplări n-aș putea să vă spun? Un moș din Maramureș l-a întrebat pe Mircea Moldovan în timp ce filmam la **Pintea**: «Ce meserie are tovarășul Piersic?» Răspunde Moldovan: «Artist». Și moșul: «Artist-artist, știm noi, da' ceva serios știe să facă?». Tot ce fac în profesie doresc să fie serios. De altfel tot ce spun eu, toate întîmplările pe care le povestesc, se vor hazoase, dar de fapt ele au un substrat pe care îl sesizez perfect. Luîndu-mă cu vorba, am omis un lucru important pentru împlinirea mea ca om și ca actor, și anume familia. Am doi băieți, doi feciori, unul de aproape zece ani și unul de aproape un an. Noi actorii sîntem atît de obosiți, ne confundăm cîteodată atît de mult cu rolurile pe care le jucăm, încît numai atunci cînd prindem momente de viață familială putem spune că ne odihnim și noi cu adevărat. Florinel și Daniel sînt cei doi Harapi-Albi ai mei și, pentru că tot e vorba de basme, de ce aș lăsa-o afară pe zîna cea bună, Ana, artistă și mamă, parteneră de film și de viață? Un coleg de teatru, actorul și regizorul Victor Moldovan, îmi spune mereu că Ana este ca un soare. Nu știu. Dar o rază are sigur în ea. Este prima dată cînd vorbesc despre viața mea familială și o fac pentru că socotesc că ea mi-a dat mult echilibru, liniște și dorință de realizare, fiindu-mi permanent alături. Ana îmi este alături sufleteste, pentru că altfel este acrită la Cluj, a rămas credincioasă teatrului ei, iar în zilele verii care a trecut, cînd eu filmam **Regăsire** cu Traian Roman și **Eu, tu și Ovidiu** de Geo Saizescu, sau cînd puțin înainte am stat 25 de zile într-un turneu în strălînatate cu piesa «Gaștele», am comunicat doar prin telegrame și telefon. În acea perioadă ea era interpreta lui Miklos Lancso și juca în localitatea Eger din Ungaria în piesa «Ludas Matty». Ana este echilibrul meu, ea este omul care mă încurajează, care-mi dă aripi.

Am impresia, ba chiar certitudinea că tot ce-am spus plutește pe o linie cam sentimentală. Dar ce să facem, fiecare cu felul lui.

Sînt suma
întîlnirilor mele
cu oamenii pe care
i-am cunoscut



Irina Petrescu:

**Nu
momente,
ci oameni**

Sînt suma întîlnirilor mele cu oamenii pe care i-am cunoscut.

Oameni alături de care m-am format.

Oameni care mi-au dirijat fără să știe educația.

Oameni care m-au urmărit.

Oameni.

Nu momente, nu conjuncturi, nu întîmplări.

Sau poate cîteva momente, cîteva conjuncturi, cîteva întîmplări...

actorii
noștri



Să nu cărăm
după noi complexe,
să profităm
din plin de dreptul
de a încerca

**Margareta
Pogonat:**

**Este foarte
important
să primim
ștafeta...**

Cînd despuilat de orgoni pășesti
în căutarea florilor rare sădite în
tine, se naște recunoștința.

Recunoștința față de natură care
te-a plămădit atît de minuțios și
complicat, uneori perfect. Recunoș-
tința față de inegalitatea creatoare
de oameni. Mama care te-a învățat
cu mîgălă și răbdare, ce e mai im-
portant în meseria de om. Recu-
noștința față de societate care prin
toți factorii ei te-a învățat ce e mai
important în meseria de cetățean și,
în sfîrșit, dar determinant pentru
întreaga viață, față de cel care ți-a
transmis cu toată dragostea și cins-

tea din cunoștințele sale, acumulate
în timp, de pe urma cărora ei, și apoi
tu, ați cîștigat brățara de aur —
MESERIA.

Acest minunat om și artist, pentru
mine a fost regizorul și profesorul
Alexandru Finți. El ne-a dat, mie și
colegilor mei, tabla de legi care
constituie baza profesiei de actor.
El ne-a predat ștafeta artei făcute
cu cinstire pentru adevăr, cu dăruire
totală, cu disciplină riguroasă, in-
staurată în ființa noastră și în rela-
țiile cu cei cu care colaborăm. El —
un exemplu, noi — cei care l-am
urmat.

De optsprezece ani, de cînd slu-

jesc cu credință arta, în nenumărate rânduri am constatat că, deși el nu mai este, continuă să-mi demonstreze că a avut întotdeauna dreptate.

Sînt fericită și îi mulțumesc și azi că am reușit să țin minte tot ce m-a învățat.

Sîntem fiecare dintre noi o construcție foarte complicată la care mulți colaboratori-creatori și-au adus o contribuție determinantă într-un anumit moment al vieții noastre. Recunosc și mă bucur că un om sau o împlinire a deschis un alt drum, o altă perspectivă, un alt mod de a gândi și acționa, celui care sînt azi. Și mă gîndesc cît de surprinzător și frumos se modelează omul datorînd aceasta celor cu care vine în contact. De pildă, eu știu exact că datorez dezvoltarea gustului pentru cunoașterea unor domeniilor din cultura mea generală unor oameni care au avut o pondere în viața mea afectivă. Din dragoste și admirație pentru o profesoară de științele naturii, din liceu, știu și astăzi destul de amănunțit anatomie. Ascultînd cu atenție și admirînd priceperea în muzică a unui prieten al părinților mei, am dorit să-l ascult pe Beethoven și Bach; nici astăzi nu știu pe care îl iubesc mai tare.

Gustul lecturii și dragostea pentru poezie le datorez profesoarei mele de limba română. Cunoașterea picturii și felului cum trebuie privit un tablou îl datorez soțului meu. Și în felul acesta, aș putea face o lungă înșiruire de oameni și evenimente care au contribuit la plămădirea omului și actriței care o prezint astăzi publicului. Toată această «demonstrație», dacă vreți, am făcut-o pentru a ajunge la concluzia că este foarte important să primim și să căutăm chiar ștafeta culturii, Inteligienții, maturizării, chiar dacă asta, la o anumită vîrstă, înseamnă un efort.

Pentru că nu putem inventa sau reinventa totul, trebuie să ne folosim de zestrea prețioasă transmisă de cei care la rîndul lor au cîștigat ceva peste ceea ce au primit. Să aflăm cît mai devreme că viața e prea scurtă și să învățăm din timp să fim economi cu minutele. Să nu cărăm după noi complexe de care unii din jurul nostru se folosesc. Să profităm din plin de dreptul de a încerca, dar după o minuțioasă cîntărire a sortilor de izbîndă.

Toate astea le-am învățat și eu de la oameni, din greșelile lor, din greșelile mele, din evenimente fericite, din altele nenorocite, la diverse etape ale vieții mele. Am primit sfaturi, nu le-am urmat pe toate, m-am lovit, m-am ridicat, am dezarmat, m-am redresat, dar ceea ce s-a demonstrat ca adevăr nu am îndrăznit să neg oricît ar fi funcționat orgoliul și vanitatea.

Așa m-am definit ca om și cetățean și tot ce am primit a devenit tezaurul prelucrat și transfigurat artistic în caracterele și sufletele personajelor pe care le restitu cu recunoștință oamenilor.

Silvia Popovici:

Tot ce ne înconjoară ne marchează

Artistul interpret, de teatru sau film, are nevoie, în afară de talent și sensibilitate, de un foarte puternic al nu știu citelea simț, de o atenție exacerbată, extraordinară, astfel încît tot ce vede, tot ce-l înconjoară să devină încărcătura lui. Are nevoie de o imaginație pe care as numi-o asediatoare, pentru ca toate aceste lucruri văzute, observate, trăite, să se transforme în creație. El trebuie să fie în stare să cuprindă cu gîndul, trecutul, prezentul și viitorul și să aibă puterea să adune și să esențializeze, prin reducere, timpul prezent. Timpul acesta îl marchează de fapt, pentru că îl

**Chiar ca să joc
Shakespeare,
trebuie să-mi
cunosc bine
contemporanii**



trăiește. Fiind contemporan cu el, delimitat deci în spațiul unei existențe, nu poate trece indiferent pe lângă nimeni și nimic. Și chiar dacă nu are posibilitatea să cunoască tot ce apare, tot ce înflinește, el este avid de această cunoaștere. Și citiți stă în putere, citiți cuprinde cu posibilitățile lui, este chiar interesat să o facă. Dar până la detalii. Înainte de toate, ceea ce-l interesează sînt portretele celor pe lângă care trece. Chiar portretele psiho-fizice. O oră alături de un om îl dă posibilitatea să-l compună pe omul acela pentru toată existența lui. Să-l cunoască, adică, și până la momentul cunoașterii, și după. Din acest punct de vedere, pe el îl interesează în egală măsură și oamenii dintr-un anumit loc de muncă oarecare, și marile personalități, pentru că fiecare îl încarcă, în egală măsură, cu date dinafara personalității proprii. Această mare mobilitate a gândului, a ideii, îl pune în interiorul culturii țării din care face parte. Pentru că, așa cum orice breaslă participă la istoria țării ei, și noi artiștii o facem prin mijloacele noastre, prin arta noastră. Și, în același timp, istoria ne marchează, ne modelează personalitatea, devenirea.

Din viața care îl înconjoară, artistul-interpret cuprinde și ceea ce este pozitiv și ceea ce este negativ, în scopul creării personajelor lui. De pildă, eu, pentru crearea unui personaj negativ shakespearian — și vehiculez cu acest exemplu, pentru că am jucat mult Shakespeare în viața mea — în afară de faptul că am citit tot ce am putut, m-am documentat — mi-am mobilat personajul cu datele negative ale unui personaj din timpul meu, și astfel construit, l-am adaptat la timpul trecut, la timpul lui. Iată deci cît de puternic ne marchează oamenii în mijlocul cărora trăim, iată de ce spunem că în sînt în egală măsură prețioși și oamenii simpli și marile personalități. Pentru că de la fiecare pot lua ceea ce este esențial. Ei sînt pentru mine o permanentă sursă de inspirație. Creatorii care lucrează cu mine nu fac decît să declanșeze, ca la o baterie electrică, ceea ce eu cunosc. Noi putem fi judecați drept superficiali, putem avea o mie de cusururi, dar această muncă de acumulare pe care o numeam «imaginație asediatoare», trebuie luată în seamă. Ea înseamnă pentru noi ceea ce pentru un profesor universitar înseamnă documentarea prin lectură. Ea este modul nostru de «a citi», de a studia această sursă de inspirație plasată în afara noastră. În și printre oamenii care ne înconjoară. Și cred că aceasta este principalul mod în care putem fi marcați, modelați, întregiți, făcuți să devenim cu mai mare forță, noi înșine.

Anchetă realizată de
Eva SÎRBU

Margareta
Pislaru:

O carieră actoricească nu se construiește din refuzuri

Cum Margareta Pislaru știe unde începe și unde se termină gluma, sînt sigură că se înțelege exact ceea ce vreau să spun, amintind că în filmul *Gloria nu cîntă*, în scurta-i apariție pe post de... bărbierită, era prin preajma unui mai vechi vis al ei, de altă ori spus cu voce tare: acela de a trece nebagată în seamă pe ecran, neobservată, ea, Pislaru, cu chipul și gesturile știute, de a i se acorda prilejul — și implicit, încrederea — dacă nu a confundării cu alt personaj, atunci al refugului în spatele lui. Desigur, unii admiratori pot avea nedumeriri: o vedetă cu un statut atît de consolidat trebuie să accepte «kroișoare»? Dacă da, care anume și cînd?

— Sînt întrebată mereu, mai ales în scrisorile ce mi se trimit și, mai ales, în legătură cu unele emisiuni de televiziune care nu răspund, întru totul, așteptărilor telespectatorilor, de ce nu spun «nu» unor solicitări. Nu cred că pot fi bănuita de abdicare de la exigență dacă voi afirma că o carieră nu se construiește din refuzuri, ci din încercări, strădanii, îndărătniciri, eșecuri și ele își au locul — speranțe, și totul luat de la capăt. Nimeni nu pleacă la drum cu gândul înfrîngerii. Toți tragem nădejde că, dacă «nu dăm lovitură», cel puțin vom avea de ce să ne bucurăm. Dar, vai, pe lume se înîmplă atîtea și atîtea, amănuntele acelea în aparență fără importanță dar care, toate la un loc, dau tonul unui spectacol pe care ți l-ai imaginat și căruia ai încercat să te adaptezi, te trezești că sînt cu totul altele; visezi un anumit decor, ți-ai potrivit și mișcările și rochia în funcție de el, dar... iată că se înlocuiește cu altul; visezi un balet, dar... tocmai acei dansatori nu sînt liberi și așa mai departe. Oricum însă, eu fac parte din rîndurile acelor care nu regretă nici o experiență, oricît de imperfectă ar fi ea, din toate înveți cîte ceva...

— Ce să mai înveți, Margareta? De ani de zile nu obosești să susții că drumul învățatului nu se termină niciodată.

— Uneori mi se pare că nu știu nimic. În meseria noastră, orice gest, orice întoarcere, fie că-l spunem «mișcare scenică» sau nu, atrîna

incredibil de greu. Din tot lanțul muncii noastre mi-a plăcut, tocmai de aceea, dintotdeauna perioada repetițiilor, cele care absorb lucrul nostru neștiut, căutările, efortul sînfîrării, sudoarea, lacrimile, clipele bucuriei de a ți se părea că ai găsit «ideea». Dacă la capătul pregătirii unui spectacol, atunci cînd totul s-a rotunjit, cînd cortina poate fi dată la o parte cu inima sloboadă, ei bine, dacă după toate astea cineva vine și mă convinge că totul trebuie luat de la capăt, sînt prima care sar în sus de bucurie. Una din epocile cele mai fericite a fost aceea în care am pregătit, sub conducerea lui Liviu Ciulei, «Opera de trei paralele». După o săptămînă de repetiții, cînd ni se părea nouă că o scenă sau alta a prins contururi, ni se spunea «stop!», «trebuie să găsim altceva»...

Din păcate, pentru spectacolele așa-zise «ușoare», cele numite de divertisment, cam lipsesc «profesorii» cu știință și dragoste de meserie. Sînt gata să învăț de la oricine, să mă las «dădăcită», dar să-l simt pe regizor că arde pentru binele celui spectacol sau emisiuni, că apelează la toate resursele fanteziei lui, chiar dacă știe că îl vor mai aștepta, pe parcurs, alte multe întreprinderi asemănătoare. În felul meu, tot repetind mereu aceste lucruri — poate că unii s-au și săturat să le tot audă! — nu fac altceva decît să lansez un «S.O.S.», valabil deopotrivă pentru generația mea dar și pentru cei care au venit după noi. Eu cred că în această profesiune trebuie să-ți spui că în fiecare zi pleci la luptă, cîștigi sau nu cîștigi, important este să te încuieți să pleci și să rezisti.

Rezist de 20 de ani și — dacă cineva m-ar întreba care este cea mai mare mîndrie a vieții mele, i-aș răspunde: chiar faptul de a fi rezistat 20 de ani, cu tot ce au însemnat ei și bune și rele. Unii dintre cei care am plecat la drum s-au blazat, au obosit și poate de aceea entuziasmul meu li se pare... nu știu cum. Numai că din nefericire, în meseria noastră, o spun din nou, entuziasmul de unul singur nu ajunge. Regretatul Alexandru Bocăneț, prietenul nostru, al interpretilor de muzică ușoară, știa să vadă în noi «actorul»; să ne stimuleze, să ne dea încredere. Nici nu vă puteți imagina fericirea mea cînd am fost chemată pentru *Gloria nu cîntă* să spun două vorbe necîntate și să învăț, la repezeală, meseria de bărbierită. Eram emoționată ca și cum aș fi jucat rolul vieții mele. Nu mai filmasem pe un platou mare — era să spun adevărat, ca să-l deosebesc de cel de la televiziune — de doi ani de zile. Dar iată că am vorbit atîta despre dorul meu de regizori cu mină de fier și inspirație imbelșugată...

— De altfel, după cîte știu eu, ai debutat ca... regizor, nu?

Cunoașteți
un regizor gata
să pornească
la drum cu mine?



— Dacă vrei să-i spui astfel... La școală, cu glasul meu de buhai, cântam în cor cu băieții, de altfel — nu eram luată în seamă în chip de posibilă solistă. Regizam însă serbări școlare, puneam la cale spectacole, în sfârșit, îmi plăcea să fac ceva cot la cot cu alții și acest spirit în muncă colectivă nu m-a părăsit niciodată. În vara aceasta am jucat la «Camping-Boema», la estradă, bucuroasă că pot să trag cu ochiul și să învăț de la vedete ale genului ca Stela Popescu, Stefan Bănică.

— Chiar voiam să te întreb: de

ani de zile, vară de vară, seară de seară, apari în spectacolele de la Boema. Chiar îți este străină ideea de vacanță?

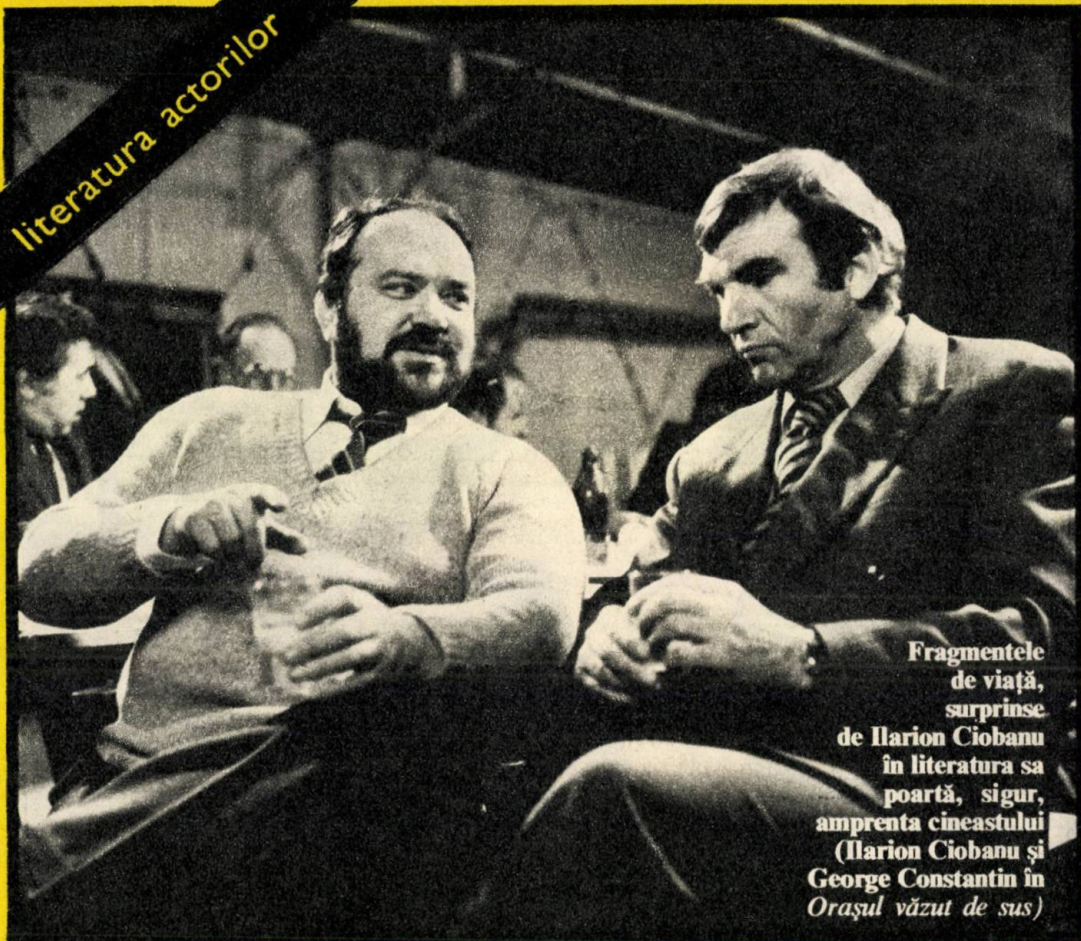
— Ultimele vacanțe adevărate au fost cele de școlărită, deci acum 20 de ani.

— Să ne așteptăm la un recital, nu neapărat «jubiliar», dar care să ne amintească drumul străbătut de o elevă sirguincioasă care a debutat alături de artiștii amatori din fostul sector Grivița Roșie, până la cea

care este Margareta Pîslaru, așa cum o știm de atîta vreme?

— Visez acest recital de acum 10 ani, doresc să împlinesc experiența mea de cîntăreță cu cea, modestă, cită este ea, de actriță de film dar, iarăși zic, mai degrabă strig: cunoașteți un regizor gata să pornească la drum cu mine, să-mi cunoască și să-mi îndrume pașii?

Interviu de
Magda MIHĂILESCU



**Fragmentele
de viață,
surprinse
de Ilarion Ciobanu
în literatura sa
poartă, sigur,
amprenta cineastului
(Ilarion Ciobanu și
George Constantin în
Orașul văzut de sus)**

Lambru-republica

larna a năvălit pe nepusă masă, înfelenind portul din toate încheieturile. Besmeticul crivăț, scăpat din lanțurile nordului, zgâlție magazii, rupe firele electrice, smulge acoperișuri șubrede și ride în hohote de înjurături hamalilor. Marea, soră bună încă de la facerea lumii cu sălbaticul vânt, își face de cap ca o vădană beată și dezlănțuită. Portu-i pustiu ca după un val de ciură, iar oamenii s-au risipit care pe la casele lor, care prin crîșme și cafenele.

Cafeneaua-bar «La Calcanul barbugiu» e plină de fum, de glasuri bărbătești, de țipetele femeilor ciupite sau mîngiate cu palme mari și nelndeminate.

Patronul localului, lani-barbut, cu ochi de stăpîn, privește peste tot și toate. Porecla de «barbut» o are de la o întîmplare mai veche. Pe vremuri, adică cu vreo cinci-

sprezece ani în urmă, lani era stăpînul unui hotel cu restaurant. Dar într-o noapte la un joc de zaruri, lani a pierdut tot. Noroc, cum spunea el uneori, că i-a murit o mătușă de prin Hirșova și cu partea de moștenire a putut încropi cafeneaua-bar, pe a cărei firmă a înscris cu litere negre numele jocului care l-a ruinat.

Întinericul a căzut repede ca o draperie și lani a poruncit să se aprindă luminile. Avea lani o dambă: lăsa cît mai mult timp localul în întineric și, brusc, aprindea toate luminile. Se bucura să vadă țîșnind lumina din toate părțile. Și era lumină multă. «Mo, spunea el, la mine ca la plaza, soare multe...» Din punctul ăsta de vedere, omul care a pierdut o avere la barbut, nu era zgîrcit deloc.

De cîteva ori se deschide ușa care dă-n malul portului, două va-

poare de crivăț năvălesc în local, zgîlțindu-i pe oameni din pasiunea jocului, din discuțiile aprinse, aburite de spirit sau din gînduri. Atunci valuri de înjurături îl îmbracă în zdrențe pe cel care iese sau, vai de mama lui, pe cel care intră; e jocul localului și nimeni nu se supără niciodată.

La o masă, într-un colț, singur ca întotdeauna, Lambru-republică bea încet, tăcut, tot ce i se trimite de pe la mese. Acest bătrîn, îndoit de timp și necazuri, are o poveste destul de ciudată.

Lambru nu-i din partea locului, e venit din alte meleaguri, de cînd era copil. A venit cu părinții și cu o turmă de oi. După ce și-a făcut armata la marină, pe-o canonică veche și plină de fum, Lambru nu s-a mai întors acasă. S-a îndrăgostit de-o armeană cam rea de muscă. A bătut-o zdravăn «ca să tie minte cît o trăi», a luat-o de nevastă și a rămas hamal în port. Armeanca era stearpă și Lambru o bătea cu năduf. Iar cînd femeia

solduroasă, pieptoasă și cu sprin-
cene negre mai călca pe de lături,
iar o zvință în bătaie. Cam așa își
ducea traiul. Până într-o zi, sau mai
bine spus, până-ntr-o noapte. În
noaptea aceea demult, Lambru s-a
pomenit că bea la masă într-un
bar, cu un profesor de greacă și
latină. Profesorul era cătrănit. Îi
fugise nevasta, mult mai tânără,
cu un ofițer de cavalerie. Toată
noaptea a ascultat Lambru înjură-
turile și disprețul profesorului la
adresa armatei și-a monarhiei. Bea
și asculta fără să priceapă mar-
fesorului mic și chel, despre orin-
duirea așezată pe o formă de gu-
vernământ numită republică. Către
ziua s-au despărțit în pupături și
jurăminte. După un somn de câteva
ceasuri, Lambru s-a trezit. Îi dureau
capul și avea gura uscată. S-a
sculat, a dat cu puțină apă pe față
și-a plecat să se dreagă cu o
țuică-două, să-și spele rămășițele
de lichior și șampanie. După ce s-a
dres la «Fănică-Portofel» mai mult
ca de obicei, Lambru a intrat într-o
lume ușor cețoasă, a stare de
prebeție. Cu mâinile în buzunare,
cu țigara în colțul gurii, a pornit
către centru, să vadă parada de
10 Mai. Când a ajuns pe strada
mare, parada era-n tol. Privind
defilarea ofițerilor scoțioși și lus-
truiți, lui Lambru îi veni în gura
gustul lichiorului și-i sunară în
urechi frînturi din cele spuse de
profesor. «...toți ofițerii ăștia is-
niște țucăleri de-al regelui... cit
despre monarhie, dragul meu,
dă-mi voie să fac pe ea... amice,
viitorul este republica... țucăleri,
iubite, țucăleri...» Dintr-o sinceră
revoltă, Lambru trase o găleată de
aer în piept și se repezi răcînd:

«Trăiască republica!... Jos țucă-
larii!... Trăiască republica!...».

Lambru a fost arestat, dus la
chestura poliției, bătut, transferat
la siguranță și iar bătut. Cum Lam-
bru nu voia să spună că, de fapt, el
nu prea știe mare lucru despre re-
publică, din fire era încăpăținat și
mîndru, cum cei care-l anchetau se
îndrăbeau să-l bată, s-au închis în
el și a tăcut ca un erou. După mai
multe săptămîni de bătaie și tă-
cere i-au dat drumul, fiind înmatricu-
lat ca dușman al monarhiei. Și
astfel Lambru a devenit Lambru-
republică, glorie a hamaliilor din
port. Era invitat de onoare la orice
masă de prin crîșmele pe unde-și
beau hamalii bruma de cîstig. Cu
bani «mîna de la mîna» i s-au cum-
părat niște țoale, o pereche de
ghete cu elastic și Lambru-repu-
blică a început o viață nouă. Nu
mai era nevoie să muncească, de

băutura și mîncare aveau grijă oar-
menii. De cîte ori era chemat la
întîrnicurile hamaliilor și i se cerea
să ia cuvîntul, Lambru, după ce-și
scotea șapca, își umfla pieptul și
răcnea: «Trăiască republica! Ham-
alii știu că tot discursul lui e
acest răcnet, dar le plăcea și la
viitoarea adunare îl chemau din
nou să vorbească. Acest cuvînt,
republică, devenise pentru Lambru
ceva, aproape concret. Se materia-
liza în mintea lui, mereu acoperită
de aburii beției, uneori ca o alviță
atîrnată de bolta cerului, alteori ca
o uriașă plină, iar cîteodată și-o
imagina ca pe-o femeie solduroasă,
cu piept mare și voce de turturea.
Ultima imagine a început să-l bin-
tuie de cînd armeanca l-a părăsit
luîndu-și lumea-n cap.

Popularitatea de care se bucura
Lambru-republică printre hamali
i-a făcut pe unii comuniști din
port să se gîndească la atragerea
lui în mișcare. Dar argumentul că
«e prea bețiv, numai necazuri am
putea avea cu el», i-a hotărît să-l
lase în plata domnului. Lambru-și
purta aureola de martir, demn și
tăcut, reîmprospătat în fiecare pri-
măvară, cînd, în ajun de zece Mai,
era arestat. Își țira viața mai mult
prin crîșme și cafenele. Într-o noap-
te a fost găsit dormind beat, pe
malul mării, de o patrulă grănice-
rească. Nu avea acte. Le pierduse.
Întrebat ce meserie are, Lambru a
răspuns limpede și hotărît: «Re-

publican!» A fost dus la comen-
dare. Dar o noapte după gratii.
Nu era o noutate pentru el. De
cîte ori nu era prea beat, Lambru
explica celor din jur că republica-i
viitorul și că: «Vine ea, și atunci
să te ții frățioare, trai».

— Adică cum trai, Lambrule, în-
cerca cîte unul să scoată mai mult
de la el.

— Uite-așa, trai pă vîtrai... Nu-l
destul?

De fapt, mai mult nici nu știa,
cu toate că, în adîncurile sale, Lam-
bru se frămînta uneori, așteptînd
republica să apară de după colț sau
să răsară ca luna, din mare.

Vremea a trecut ușor peste Lam-
bru, la fel și războiul. Nici schim-
bările mari care s-au petrecut după
nu le prea înțelegea. Băutura îl
abrutizase de tot. Mulți se întrebau
cum de mai trăiește. Cam asta-i
povestea lui Lambru-republică.

E tîrziu, trecut de două noaptea.
Prin localul gol și murdar, femei
sommoroase strîng pahare, sticle,
rămășițele zarvei trecute. La masa
sa, Lambru-republică a adormit
ca de obicei. Iani-barbut, după ce
și-a făcut socotelile, se întinde,
cască și-l vede pe bătrîn dormind.
Se apropie de el. Îi zgîlție.

— Hei, bre Lambru, scoala mo,
gata-somno, mergem!

Dar Lambru nu vrea să se scoale.
Nu vrea și nici nu poate. Lambru
murise în somn.

Oprirea

E noapte. Cîmpia Bărăganului se
întinde tăcută și leneșă. O liniște
imensă urcă molcom către stele.
Doar o ceată de greieri, lăutari toc-
miți de nu știu cine, găuresc noap-
tea cu firele lor de viori. Satul a
adormit demult, la fel și gara din
marginea lui. În gara asta uitată de
dumnezeu, nu oprește nici un tren,
în afară de-o cursă locală.

E oră tîrzie, oră la care de obicei
trece ca un fulger acceleratul de
noapte. Șeful gării, care-l și împle-
gat și casier, a ieșit ca în alțea sute
de nopți. Întotdeauna salută cu
felinarul ridicat, ca apoi, după ce
șarpele trenului se pierde în beznă,
să se culce la loc lîngă nevastă.

Dar în noaptea asta, șeful a ieșit
din clădirea gării parcă altfel, mai
violet, mai îmbrăcat cu grijă. Pășește
alene pe firavul peron de zgură.
De undeva, din noapte, începe să
se audă un pufăit nervos de loco-
motivă. Șeful s-a oprit și privește

bolta punctată cu stele. Acum cî-
teva minute, a primit un ordin tele-
fonic să oprească acceleratul la
sema. A fost cel mai dulce ordin
pe care l-a primit vreodată. Colegul
care i-a telefonat, i-a spus și moti-
vul opririi. Dar bucuria lui a fost
atît de mare, de fără margini, că
n-a mai înțeles nimic. El atît știe,
îl va opri. El îl va opri, el a pus cu
mîna lui, semnalul pe roșu. Aici,
pe peronul ăsta călcat numai de el,
nevastă și țărani din sat, va coborî
șeful de tren, șeful ăla care-l pri-
vește întotdeauna atît de ironic și
de compătimitor, va veni și-l va
întreba, mirat evident, care-i cauza
opririi. Și atunci el, Pălălaș Ion,
șef de gară, îi va răspunde că,
rațiuni superioare, interese ce-l
depășesc pe alinoid chiar, au
dictat această oprire. Dar nu numai
șeful trenului cu mutra lui de șo-
bolan îl va întreba de motivul opririi,
ci și o grămadă de fâlcoși cu ochii
cirpiți de somn sau băutura, vor
ieși pe la geamurile cușetelor. Le
va răspunde tuturor calm, ferm,

potrivit rangului și demnității sale de șef de gară. Doamne, de cînd așteaptă o asemenea clipă... Iată-o c-a venit. Urăște trenurile accelerate, trenurile rapide, care trec pe lângă gara lui ca pe lângă un cotet. În această oprire, el vede, în sfîrșit, triumful umilirii sale, umilire adunată în ani și ani. Locomotiva se aude mai aproape, clipa bucuriei supreme se apropie.

Șeful se înalță de cîteva ori pe vîrf pantofilor, are pieptul umflat, bărbia avîntată înainte. Tocmai se gîndește că ar fi bine s-o scoale și pe «balabustă», adică pe soția, care doarme ca o puțină și n-are habar de nimic. Să vadă și ea că el nu-l chiar așa cum crede dumneaei, un oarecare Pălău, șef de gară-n Bărăgan. Să fie martoră, cînd el, soțul ei ăla moliu și bleg, va opri pentru prima oară în istoria acestei gări, acceleratul. Prin fereastra deschisă se aude soneria trenului. Un tipăt de locomotivă străpunge noaptea și împrejurimile adormite. Un cîine trezit din somn latră pre-

lung. Telefonul continuă să sune furios. Alene, șeful se apleacă prin fereastră și ridică receptorul. Un glas îi vorbește precipitat: «Alo, Pălău, nu mai opri acceleratul dom-le, s-a aranjat! «Brusc, are senzația că a fost aruncat în haos, că se năruie gara peste el. Într-o secundă a transpirat ca după o cursă lungă, nesfîrșită. Cum, adică s-a aranjat și să nu-l mai oprească? Ce s-a aranjat, cine a aranjat?... Cine-l fură bucuria, unica în atît amar de ani? Un nou șuierat îl anunță că batjocoritorul tren se apropie hohotînd. Îi vine să urle, să sfarme mecanismul de semnalizare, să arunce în aer totul, să... Dar docil, cu mișcări de somnambul, schimbă semaforul cu o secundă mai înainte ca acceleratul să apară de după cotitura unui mal. Acesta intră vijelios stîrînd praful peronului de zgură, ca apoi să dispară ca o nălucă, lăsînd în urmă o gară, un biet om plîngînd a neputință și-o ceață de greieri care-și tipă în noapte existența.

venindu-l să cînte. Dar durerea care-și făcuse din nou loc în el, l-a lăsat tăcut. Bea rar din sticlă și privea nedefinit undeva departe. Palid, ca pe un ecran de ceață, prin minte îi treceau frînturi de întîmplări trăite. Vioara și sticla sînt alături, le mîngie pe rînd, inconștient, ca pe două ființe.

Brusc o gheară rea, dușmănoasă, a început să-l umble prin piept, prin pîntece. Stringînd din fălci, privea cerul înalt și limpede de ger. Zarva nuntii din sat parcă-l pâlmuiește. Furios, cu lacrimi de neputință în ochi, Diblea apucă vioara și-o sparse de stîlpul cerdacului. Apoi la fel de repezit, dintr-o răsuflare, golește cea mai rămas în sticlă. Tot ce-a făcut a fost o disperare imensă și mută. E aproape amețit. O moleșeală îi dă tircoale, totul începe să se îndepărteze. Un gînd abia simțit îl îndeamnă să-și ia scripa și să cînte. Să cînte ca niciodată, să cînte în așa fel, ca ăia să afle că el e aici, că mai poate și mai știe să țină vioara pe umăr. Dar așchile ei stau împrăstiate la picioare. Apoi alte gînduri năvălesc în minte, în inimă. De la un timp bătrînul privește o stea pîlpitoare. O privește și se-ntreabă dacă și acolo ori fi oameni, vin și lăutari. Se trezește vorbind de unul singur: «Trebuie să fie... că cum altfel. Păi, cînd ăia de-acolo își botează copiii, sau termină treieratu', cu ce lăutari?... Așa că trebuie să fie».

O dulce moleșeală îl cuprinde. Se strînge mai tare în cojoc, își realizează bărbia de piept și se lasă în leaganul unei molcome lumi care-l cuprinde. Din nou frînturi din lunga sa experiență îi brăzdează fruntea. Își aduce aminte cum l-a înșurat pe ăla mare. Ce nuntă a fost ăia și doamne, ce-a mai cîntat el în nopțile alea. Își aduce aminte și surde în întunericul cojocului. Un câscat prelung îl rupe firul amintirilor. Somnul vrea să-l înveselească cu un al doilea cojoc. Diblea se lasă învelit și-adoarme. Veselia nuntii găurește noaptea cu chiote și taraf. Steaua lui Diblea clipește mai departe, iar gerul care s-a-năsr-pit, scrișile ramurile copacilor o dată cu un fir de crivăț.

A doua zi vecinii l-au găsit tot pe prispă. Și tot el l-au îngropat, punîndu-l alături în racla netrasă la rîndea și rămășițele viorii. Concluzia doctorului a fost că Diblea a murit de inimă. Da, bătrînul scripcar a murit de inimă, dar ce fel de inimă?

Adevărul l-a dus Diblea cu el.

Diblea

Pămîntul Dobrogei, pămînt bătrîn și cuprins între ape, se întinde ca o palmă de țaran, care n-a lăsat sapa, plugul și coasa din mină, veacuri de-a rîndul. E un pămînt chinuit. Iarna-l răscolește și-l biciuie un crivăț sălbatic, iar vara incremenește sub căldura unui soare nemilos. Pe firul unei văi, care în palma uriașului țaran ar trebui să fie linia norocului, într-un fost cîtun, azi comună mare și avută de cînd cu plantațiile de vie și piersici, mai către marginea așezării, trăiește Diblea. Scripcar din moși-strămoși, fostul primaș al hoanelor de odinioară, stă singur în niște dărăpănături de case bătrînești.

Ca răsplată a talentului său pe care l-a aruncat asupra satului în lungul a peste șaiszeci de ani, înveselind oamenii după o săptămînă de trudă sau bucurîndu-le nuntile cu melodii răscolitoare, primăria a făcut ce-a făcut și i-a dat o pensioară, iar cei de la gospodărie au găsit o formă, nu tocmai legală, și-i dau ceva bucate. Așa că, cu de-ale vieții, Diblea nu o duce tocmai rău. Mai rău e cu sufletul. E singur. Nevasta l-a murit mai acum doi ani, iar copiii s-au răs-pîndit rostuindu-și viețile care încotro. Rar, foarte rar se mai abate

cîte unul pe la el, așa ca o aducere aminte, să-l întreb: «Că ce mai faci mă teteo?» Dar mai întotdeauna vizita e scurtă, cît să fumezi o țigară.

De la o vreme, prin puterea nopții, peste sat, se-ntinde un glas de scripcă tînguitoare, o melodie tristă și melopeică, izvorîtă cîndva de prin codrii Babadagului. Atunci bătrîni satului, care nu prea mai au somn, știu că Diblea își cîntă cucua și amarul. Dar parcă durerea însingurării n-a fost niciodată mai adîncă ca în noaptea asta. În comună, în casa unui fecior de-al lui care-și însoară băiatul curînd în-tors de la armată, e lume multă. Pe el nu l-au chemat. Nu l-au chemat din două motive. Mai întîi că tușește urît de parcă horcăie să-și dea duhul. Iar în al doilea rînd, pentru că Diblea, după cîteva pahare, începe să cînte din gură și din vioară cîntece vechi, prăfuite, pe care tinerii de azi nu le înțeleg. Așa că l-au trimis două sticle cu «motorină», producție de anul ăsta, niște sarmale, un copan de gîscă și gata. Tinerii au adus taraf de la oraș. O vreme Diblea a rămas mut, privind tîntă coșul cu cele trimise. Apoi locul durerii și al umilirii l-a luat un gol. Cu gesturi de automat, bătrînul viorist a ridicat o sticlă și-ntr-un sfer de ceas a dat-o gata. De mîncare nu s-a atins. Apoi și-a luat cojocul vechi, clîrpit, dar călduros, a înșfăcat și cealaltă sticlă și s-a așezat pe prispă afară. După un timp și-a adus și vioara, parcă

Ilariu CIOBANU

Film

Viață,
Viață în mișcare:
Trecut, prezent și viitor,
Lumină, sunet și culoare,
Natură,
Om,
Adânc sau zbor
Încăpe totul pe o bandă;
Ea are cap
Dar n-are capăt
Și-o dăm perpetuă ofrandă
Urmașilor!
Film vechi
Dar proaspăt,
Film de-nceput
Dar cu esență,
Film demodat
Însă viabil,
Film plin de sens,
Ori de dementă,
Film excelent
Sau lamentabil,
Film cu iubiri,
Sclavi,
Hoți,
Eroi,
Teamă minoră sau măreață
În toate ne vedem pe noi
Căci «film»
Înseamnă viață;
VIAȚĂ!

Angela CHIURU



**Temă minoră sau măreață / În toate ne vedem pe noi
(Angela Chiuru)**

Acasă

Vinturile au aruncat
seminția noastră
unde-au știut.
Rănilor prinse
de sufletele bunicilor
ne-au durut.
A venit vremea
de ne-am adunat,
și ne tot întrebam:
de unde-am plecat,
de unde-am plecat?
Înghesușiți, abia încăpeam,
la masă rotundă și joasă...
acasă, acasă, acasă.

Doina

Vintul, trecînd
peste-această parte de lume,
și-a lovit aripa
într-un colț de stîncă.
S-a întors supărat,
alt frate de vînt
a mai adunat
lingă el,
și s-au rotit,
s-au tot învîrțit
pînă au prăvălit
stîncile în prăpastie,
și pînă cînd
strigătul de sus
și-a auzit
strigătul de jos.
Așa s-a împreunat
valea cu piscul

și s-a unduit pămîntul
atît cît glasurile
să lunece legănat
din deal în deal,
din sat în sat,
din vale în vale,
din om în om
din suflet în suflet,
din cale în cale,
din nor în nor,
din umblet în umblet,
din dor în dor,
pe vreme de ger,
pe vreme de ploaie,
pe vreme de moină.
Și, acestui cînt,
lumea
i-a spus doină.

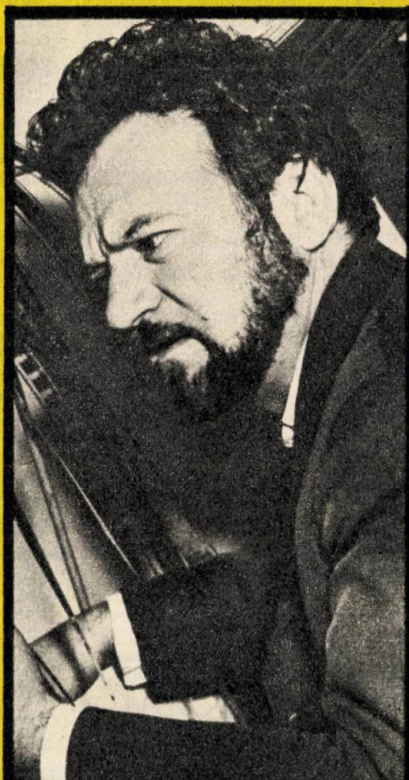
Întrebări tîrzii

Oare primăverile, cite
au să mai bată
în bătrîna fereastră,
dacă cele ascultate
mi-au dat putere s-aștept
încă jumătate din ele?!

De ce se răstoarnă
toate pădurile-n gînd?

De ce apele, toate,
merg înapoi, urcînd
către locul
de unde-au plecat?
Surorile, frații, prietenii,
iubite, de ce m-au uitat?

Alecu CROITORU



Și acestui cînt... (Alecu Croitoru)

Maestre, v-ati furat caciula!

Avea o noapte de cosmar. Simtea ca in subconștient — prin ce minunel — din straturi uitate demult in povara cenușii, ies la iveală spirite provocatoare.

Inghitise la miezul nopții citeva pastile-somnifer, dar liniștea parcă îi dispăruse pentru totdeauna. Talerul negru al balanței, tras de greutatea necunoscute, luneca încet în jos o dată cu orele, din ce în ce mai insuportabile, mai chinătoare. Nu mai avusese vreodată o astfel de stare... Sub bolta pleoapelor închise, domnea o temperatură de jărat. Aici, pe această arșită, apără un personaj care i se părea cunoscut, dar nu avea cum să-l identifice. Nu era unul din cele interpretate pe scenă? Sau unul din viață? Sau, poate, din cele vizionate la premiera filmului din seara trecută?

Logodnica: Sint...

Actorul: Poti să fii...

Logodnica: Nu mă auzi și te chem mereu. Nu mă mai vezi și te vizitez continuu. Odiu-lă ne depănam gîndurile împreună. Pe scenă, la masă, pe platoul de filmare, la un pahar de vorbe. Îmi spuneai, îți spuneam...

Actorul: Acum n-am vreme de pălăvrăgeală, oricine ai fi! Trebuie să dorm. Astăzi la ora 10 am repetiție... Și apoi nu discut cu fantomele!

Logodnica: Nu sint fantomă! Se vede că nu mă mai iubești. Sint logodnica ta.

Actorul: Glumești! Și glumești frumos... Nu te recunosc...

Logodnica: Din ce în ce mă dezamăgești. Oare toți actorii sint la fel? Te-ai ascuns într-o singurătate meschină...

Actorul: Singurătate? O, doamne! O conjur... Te rog, lasă-mă să nu devin birjar...

Logodnica: Un astfel de rol nu ai interpretat...

Actorul: Apelez la Kiro!

Logodnica: Kiro șade cuminte în culcușul lui: își visează bătrînețea!

Așteaptă o plimbare... De cînd oare? Înainte îi luai și pe el cînd cugetai asupra multilor de pe stradă pe care o studiai ca un infometat. Adu-ți aminte cînd te surprindeai exclamînd: «Ce personaj de film e tipul ăsta!» Și fiecare astfel de persoană o introduceai într-o casetă tainică a ființei tale.

Actorul: Nu înțeleg ce vrei să afirmi cu asta?

Logodnica: Reamintește-ți de un rolșor interpretat în primul tău film, care semăna leit cu unul din acești oameni de alurea...

Actorul: ...Și care a fost exterminat la montaj de foarfeca regizorului, că era prea veridic... Da! Da! Am plîns atunci ca un copil...

Logodnica: ...și nu mai voiai să faci film niciodată!

Actorul: Hai! Hai! Hai! Dar au trecut ani, am turnat în zeci de filme.

Logodnica: Acum te mai gîndești pentru ce îți crezi eroi?...

Actorul: Pentru cît mai multe aplauze!

Logodnica: Aplauze... aclamații... venerație... Foarte bine. Dar cum? Cînd ai început să...

Actorul: Să ce? Cine îndrăznește să pună la îndoială numele meu? Sint mare... Mare! Auzi?

Logodnica: Mare cît un prim-plan. În care nu ți se mai vîd decît pupilele ochilor. Ce se întîmplă dincolo sub cristalin, au început să se întrebă spectatorii... Ai ajuns să te impui numai prin speculații. Nu mai ești intransigentul de altădată... În fața vieții ți-ai ridicat un soclu, nu cumva?

Actorul: Voi avea și statua!

Logodnica: În chip de imperator al artei?

Actorul: Nu o merit?

Logodnica: Cine ți-a comandat-o?

Actorul: Eu... cu banii mei... Din truda mea...

Logodnica: Puteai să mai aștepti. Cine își ridică statuile în viață, moare plîngînd la picioarele ei...

Actorul: Fac ce potesc!

Logodnica: Adevărat. Cine te oprește?

Actorul: Nimeni.

Logodnica: Ai început să te plătești ca să plutești. Ia aminte: cînd nu mai ești cu picioarele pe pămînt, nu mai ești, dispari... Sint cuvintele pe care le rosteai în fiecare seară, ca o rugăciune, la culcare...

Actorul: Fleacuri!

Logodnica: Neonorabile însă...

Actorul: Și ce-i cu asta?

Logodnica: Te-ai despărțit de ceea ce erai... Ai devenit, sub aceeași înfățișare, o vedetă sablonizată.

Actorul: Subiectivism...

Logodnica: Ar fi foarte bine, dar nu poți trăi pe o glorie apusă. Nu te-ai întregat, cît? Lumea vede, regretabil e că tu nu o mai vezi...

Actorul: E obligată ei să mă vadă.

Logodnica: Cum? Și de ce?

Actorul: Ascultă, nimeni pînă în acest moment nu a îndrăznit să-mi blasfemieze opera... Cine ești, gură spurcată?

Logodnica: Te logodiseși cu mine în Institut...

Actorul: Minți! Nu am avut niciodată nici o logodnică.

Logodnica: Legămîntul a durat pînă ai ajuns vedetă... Apoi...

Actorul: Tu ai scris bilețul din buchetul de flori pe care l-am primit după premiera de seară? Tu mi-ai provocat această insomnie sufocantă!

Logodnica: Îmi fac autocritica și recunosc că eu am îndrăznit să-ți scriu după cele vizionate: «Maestre, v-ati furat caciula!»

Actorul: Sînt că mă înăbuși! Papucii! Unde-mi sint papucii? Dau un regat pentru un papuc...

Maestrul urla pe episodul shakespearian. Dialogul continua însă să înnoade replici mai dure, mai adevărate.

Cu minile tremurînde, de astă dată nu putea să-și oprească tremensul pe care în alte situații avea nevoie să-l interpreteze, căuta cu disperare papucii. Vinovat era numai Kiro care molfăia la ei într-un joc de așteptare.

Maestrul, crezînd că are o stare de demență, se scutură de citeva ori de parcă și-ar fi zvîrlit de pe corp o armură medievală. Începuse să se mai dezmeticească.

Văzînd că nu-și găsește papucii, porni cu tălpile goale peste covorul pufoș și moale, trecu pragul casei și se trezi de-a binelea în grădina. Degetele picioarelor se înfîneau și storceau clisa îmbibată de ploaia decuseară. Dialogul încetase, dar Logodnica nu o mai simțea sub ochi, era ca o umbră lîngă el. Se dovedea ca o mustare care îi apăsa încă ființa, ca un racord al conștiinței sale. Închizîndu-și și deschizîndu-și ochii prin clipiri repetate, întinse minile să o mîngie, începuse să creadă că e adevărată. Ii formă conturul feței, apoi se retrase citiva pași să o privească. Da, era Logodnica din Institut. Nu se înșela. Spiritul aceleia care îi dăruise imparațiile artei sale.

Suieratul unei locomotive anunța zorile. Pe străzile lătrălnice începură să mișune oamenii din cartier. Glasuri vesele, glasuri de bunădimineață se întretăiau ca într-un cîrplid de păsărele. Maestrul se apropie de gardul forjat al curții sale ce contacta cu strada. Fascinația de afară îi creă o putere lăuntrică nebănuită. Legătura aceasta îl învioră și îl subordonă unor sentimente ale trecutului. În aceste minute, ca un mare preot, își începu spovedania. După ce crezu că și-a terminat-o, se desprinsă de gard cu mișcări rapide și se apropie de soclu ce trona în iarbă măslinie, ușor arșă de soare. Își așeză piciorul drept pe una din margini și își creă o poziție a capului asemănătoare gînditorului lui Rodin. Cîteva clipe numai, pentru că, împingînd, încercă să-l răstoarne. Nu reuși. Atunci ca un Sfîrmă-Piatră din poveste își propti umărul acolo unde înainte stătea piciorul ridicat. Căută din nou să-l răstoarne. Piatra însă rezista. Geamătul său se auzi pînă departe. Încercă încă o dată, cu mai multă dirigență, cu mai multă forță. Pledestul se desprinsă de pămînt. Ridicată pe o rină, aceasta avea un rinjet drăcesc, apoi căzu dezmembrîndu-se din înclăstarea cofragului.

Umărul maestrului arăta tumefiat iar palmele îi sîngerău, dar se simțea bine. Cu un gest ca într-un plan filmat cu obiectiv 75 își îndreptă statura olimplană, umflîndu-și alveolele cu aerul proaspăt al noii zile. Se considera altul? Se voia altul? Poate. Cine știe!

Întinse o mînă spre creanga unui măr. Rupsă fructul galben-auriu și îi oferî drept simbol Logodniciei. «Ești trup și suflet din ființa mea. Ești lumina mea!» Și gestul său păru mai real și omenesc ca niciodată.

Ștefan GEORGESCU

Paradoxul actorului de film

**Argumente
și
contraargumente
despre
arta
actorului
și
locul
lui
în
film**



Un pronostic
fără acoperire:
„Prevăd
declinul
actorului cu
A mare“...
Alfred
Hitchcock



...Este gândul unui mare «prestidigitator» al ecranului — Alfred Hitchcock — maestrul emoției și al suspensului, un autor care știe să-și «su-

puună» interpreții până când obține efortul dorit. Si totuși, în filmele lui au fost «actori cu A mare» ca: Charles Laughton și Cary Grant, Kim Novak și Anthony Perkins, Rod Taylor și mulți alții...

Suprema renunțare. Au existat momente în care în istoria cinematografiei s-a negat «dreptul la existență» al actorului — creator. Actorul expresionismului german era aproape un obiect, un element al mizanscenei, un... accesoriu al decorului, cum îl numea Lotte Eisner. Era machiat, costumat, iluminat, astfel încât să se înscrie în universul imaginat de regizor.

Și totuși... În vremea expresionismului s-au născut Emil Jannings, Lil Dagover, Conrad Veidt, Werner Kraus, exponenți ai unui curent, dar și ai unei «școli» de interpretare.

Anonimatul liber înțeles. Sint cunoscute experiențele lui Pudovkin cel care obținea, prin desăvârșirea artei montajului, suprema expresivitate a unui chip...

Și totuși... chipul Mamei a rămas chipul tuturor mamelor din lume, un chip alături de un steag pe care l-a desprins din mâinile fiului ucis și l-a purtat mai departe...

Suprema... umilintă, dar... bi-ruitoare. Ce altă mai nobilă «supunere» decât aceea de a accepta ca, sub bagheta lui Eisenstein să devii Nevski sau Ivan cel Groaznic? Poate că nu a existat satisfacție mai mare decât aceea de a-ți educa trupul până la extenuare pentru a obține acea curbă tragică a siluetei țărului Ivan, desenată cu precizie pe hîrtie, închisă de cadrul fotografiei ca în rama unei icoane de către un creator care caută în fiecare încadrare perfecțiunea unui tablou? «Cerkasov a ieșit mai mare decât această aservire la o estetică, decât ar fi ieșit din oricare altă experiență mai liberă». Poate pentru că Eisenstein își utilizează actorul așa cum Michelangelo și El Greco se foloseau de model...

Actorul fără nume. Cesare Zavattini nu cerea actorilor neorealismului să aibă calitățile actorilor «profesioniști», pentru că «aptitudinile lor profesionale» țin de profesiunea lor de om.

Și totuși... Cite n-au învățat, cit se mai poate învăța și azi pentru profesiunea de actor și pentru profesiunea de om de la «generația» Annei Magnani, a lui Vittorio De Sica.

Lutul și bronzul. În zilele noastre, apariția unor mari creatori cu o personalitate covârșitoare presupune, din partea actorilor, renunțări, dureroase uneori, la ideea că ter-

menul de «monstru sacru» a fost inventat numai pentru ei. În concepția regizorului-autor, după cum remarcă istoricul Jean Jacques Auriol, actorul este mai presus de orice un personaj, un element al povestirii, materia însăși: beton, cărămidă, marmoră, lemn sau bronz, fildeș sau lut...

Captura și scinteia. Turnînd cu Robert Bresson în **Doamnele din Bois de Boulogne**, Maria Casares ieșea epuizată de pe platou, iar revolta ei ajungea chiar la... ură: «Ne ucide încet, cu dragălașenie, pentru ca să ne păstreze carapacea. E mai curat, mai elegant și merită ura noastră»...

Și totuși...

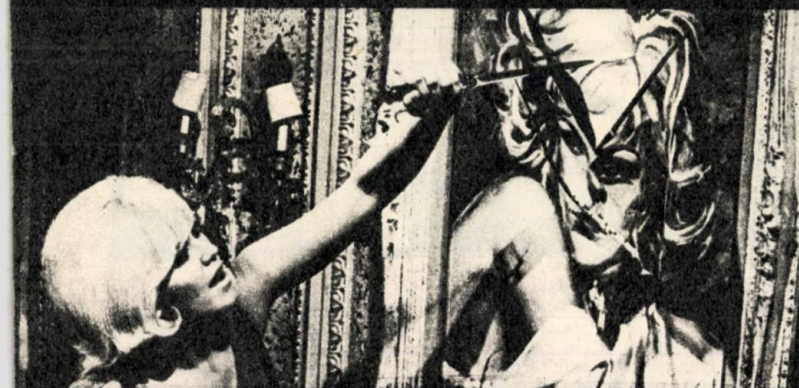
ea va recunoaște mai apoi că rolurile cele mai interesante în film au fost cele create sub «teroaarea» lui Bresson. Poate pentru că, în concepția lui, filmarea înseamnă captură. «E vorba de a atrage actorul sub un joc de lumini, de a-l surprinde, nu pe actorul-actor, ci actorul-creatură vie, de a capta din el ceea ce poate el produce mai rar și mai intim. Ceea ce poate produce de unul singur, aceea scinteie...» Ce altă mai prețioasă încredere decât această chinuitoare dorință a autorului de a «capta... o scinteie»?



Pe vremea cînd prevedea declinul actorului cu A mare, Hitchcock lucra cu Charles Laughton...



...cu Cary Grant, care astăzi refuză orice propunere de revenire pe platouri...



...cu Kim Novak, care nu mai acceptă decît rareori un rol, cînd e sigură că ar avea ceva de spus...

...cu Rod Taylor, actor considerat la Hollywood «o perfecțiune a meseriei»

Chipul tuturor mamelor din lume este cel din filmul sovietic *Mama*



Forța de a fi umil. Actorul de film nu trebuie să înțeleagă, el trebuie să fie... Dacă gîndește, actorul va găsi cu greutate forța de a fi umil. Or umilînța constituie cel mai bun punct de plecare pentru atingerea adevărului. Semnat Michelangelo Antonioni.

Și totuși... Monica Vitti nu a fost numai «lutul» ce s-a cerut modelat. A stat alături de Pygmalion, la masa de montaj și într-un fel *Aventura* sau *Noaptea* sau *Deșertul roșu* s-au născut din «dragostea nemărturisită a lutului» pentru mîna modelatorului. Orice ar spune orgoliosul regizor, în rolurile sale cele mai complexe, Monica are atitudinea deloc umilă a «trestiei gînditoare».

Dar mai există și o altă dependență. Dependența regizorului de un actor fără care nu poate exprima elanul, patosul sau tragedia unei generații... Generația lui Zbigniew Cybulski și Andrzej Wajda, cei care «au iubit viața», transformînd cenușa în diamant, pînă la regretul despărțirii, atunci cînd se părea că «totul e de vînzare»...

Definit de Wajda, stilul lui Cybulski nu convine oricărui actor. Ni se pare specific doar cîtorva individualități care au de spus ceva foarte tragic și care nu izbutesc să o facă decît depășindu-și propriile complexe»...

Afinitățile... respectuoase «Pentru mine nu există nici o îndoielă: Jean Paul Belmondo este cel mai bun june prim contemporan, dar și cel mai complet actor. Poate interpreta, cu aceeași naturalitate, un aristocrat sau un băiat din popor, un intelectual sau un gangster, un preot sau un clown, vocea sa superbă nu are «stilul» Comediei Franceze, ci este de o vibrație joasă și firească, permițîndu-i să pronunțe chiar monologuri triste, fără a fi niciodată plicticos sau banal. Pentru filme ca *Sirena din Mississippi*, m-a interesat în primul rînd «gravitatea lui Belmondo, o gravitate pe care n-o confund cu «greoiul» și care dă intensitate oricărui sentiment exprimat». Semnat: François Truffaut.

Putem adăuga la rolurile grave și complexe ale lui Bébél, **Cu suflitul la gură**, semnat Jean Luc Godard, **Cioclăra**, semnat Vittorio De Sica, **Moștenitorul** semnat Philippe Labro.

Și apoi mai există supremul respect... al autorului care, descoperind ca Emil Loteanu, în persoana juristei Svetlana Toma interpreta ideală, și-a legat întreaga creație, de la *Poienile roșii* și pînă la *Șatra*, de numele ei. «Mi se pare că Svetlana a reușit să realizeze un tragism autentic, exprimat într-un limbaj actoricesc reținut și concis. Greșește numai atunci cînd nu folosește întreaga claviatură care îi stă la îndemînă. Este o actriță a «plînzelor epice». I se potrivește orice rol în care se îmbină zburdălnicia cu cînsa, tragicul cu ușurința, risul cu meditația profundă...»



O nobilă supunere actricească a dus la crearea inegalabilului Ivan cel Groaznic de către Cerkasov



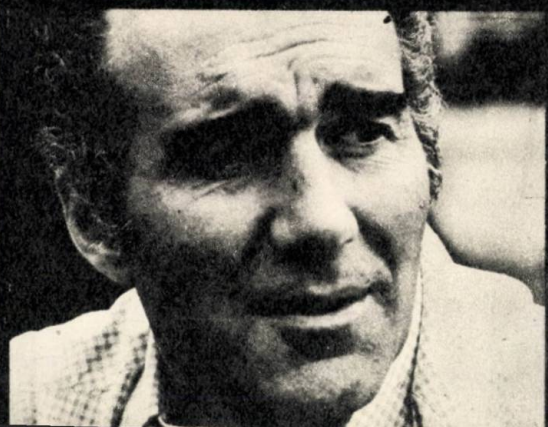
Dar și o altă nobilă supunere a regizorului (Wajda), față de un actor ca Cybulski, a rămas în istoria filmului ca pagină memorabilă

Actorii au încă multe de învățat de la gravitatea Annei Magnani

Trintignant: «Actorul vine cu valiza plină iar regizorul alege»



Un actor considerat «prea stăpîn pe mijloacele sale»: Michel Piccoli





Emil Loteanu a descoperit în Svetlana Toma o interpretă ideală, o actriță «a pînzelor epice»

Monica Vitti nu a fost pentru autorul *Deșertului roșu* numai actriță, ci o adevărată colaboratoare



Truffaut îl consideră pe Jean-Paul Belmondo un actor complet și marea

O durabilă fidelitate. Apare în capul unei cariere paralele, în care egoismul sau invidia nu are ce căuta. Soție a unui actor celebru — Jean Louis Trintignant — are curajul să treacă de la masa de montaj în spatele aparatului de filmat. Primul scurt metraj, premiat la Hyères și Salon de Cinéma în 1961 este poate gîndul interpretului său principal: «Gîngășie, numele tău e femeie!». Fidelă problematicii cuplului și... actorului preferat, Nadine va trece de la **Dragostea mea**, selecționat să reprezinte Franța la Cannes în 1966, la filmul politic în 1973 — **E interzis să știi...** Învingător de altă ori, Jean Louis Trintignant din **Z** sau **Atentatul** spunea: «Îmi place să fiu regizat. În meseria de actor aduci o mare valiză plină cu tot ce știi, cu ceea ce ești și apoi ești pus să îmbraci tot ceea ce-ai adus. Ca regizor, poți alege ceea ce vei îmbrăca, alegere la care actorul nu avea dreptul...»

Epilog: Jean Louis Trintignant, poate urmînd curajul Nadinei, face în 1972 prima sa experiență regizorală — **O zi plină.** Poate pentru că Nadine spune că «fericirea există cînd ai sentimentul unui lucru bine făcut».

O tentativă de eliberare deplină. În fiecare seară pe scenă, pentru că acolo izbutește mereu să facă altceva. În teatru «nu poți trișa. Trebuie să riți mai întîi tu înșăși. Rîsul și tăcerea sînt senzațiile cele mai puternice pe care le poate comunica un actor». Semnat Annie Girardot, cea care a obținut de la Claude Lelouch libertatea de a fi ea înșăși, de a improviza în **A trăi pentru a trăi**, cea care a simțit cea mai profundă emoție turnînd în **Rocco și frații săi** alături de Luchino Vis-



Pe Catherine Deneuve, Truffaut o consideră «iraplasabilă»



Annie Girardot își asigură forma jucând în fiecare seară pe scena teatrului

conti. «Omul care primește, omul care ascultă, într-o meserie în care sînt atîția orbi și atîția muți». Atît de voluntară, încît refuză să se lase la vestiar vreodată. Căci altfel ce rămîne? Personalitatea actorului e cea mai importantă. Și una acționează asupra celeilalte. Sînt filme unde nu se întîmplă nimic, pentru că actorii puși unul în fața celuilalt nu au ce să-și spună».

Supunerea condiționată... de inteligența actorului: «Trebuie să știi să-i deranjezi» pe oameni. Să-i scoți din obișnuință, din somnolență. În fond ei adoră astal în orice caz, nu voi face niciodată filme «gentile», «politicoase» sau «urtele». Doresc să mă angajez cu totul. Știu că asta n-o să-mi aducă decît... «prietenii» dar îmi este egal». Semnat: **Michel Piccoli**, mereu surprinzătorul actor care a izbutit să joace atîtea roluri de îndrăgostit în «contre-emploi», să dea tuturor personajelor sale subtextul ironiei unui actor prea stăpîn pe mijloacele sale.

Sau supunerea deliberată a Dăruirii ca neașteptată dărnicie a lui **Jerry Lewis**: «Iluzia mea e foarte simplă: păstrez cu întreaga omenire o legătură de dragoste. Ador oamenii, îmi place să «dau» chiar dacă, prea des, uit să «lau»... În definiția lui, risul pe care îl dăruiește este «fericirea de a scăpa de un lucru dureros».

Un paradox rezolvat pentru victoria artei... atunci cînd un interpret de geniu își întîlnește regizorul genial într-o singură persoană. Rezultatul: să dăm exemplul lui **Orson Welles**

«Cinematograful este bun atunci cînd camera este un ochi în capul unui poet»... Sublimă rezolvare a oricărui paradox, a oricărei false

rivalități, a luptei pentru hegemonie între actor și regizor...

Să nu mai cităm izbitoarele capodopere ale acestui «copil teribil» al ecranului, nici măcar unicele transpuneri ale lui Shakespeare pe ecran...

Să căutăm dovada în poezie, pentru că Actorul cu A mare, Regizorul cu R mare, Orson Welles, rămîne pe ecran un slujitor al poeziei și un căutător al adevărului.

A fost proclamat de către cînici
Cu vocile disperării

Că în ciuda oamenilor încrezători,
A luptătorilor îndrăjiți,

Ritmul istoriei seamănă cu cel al
catastrofei

S-ar părea, auzindu-i, că destinul
ne scapă

Și că violența dezastrului
Ar putea învinge voința poporului.

Priviți însă calendarul,
E încă departe iarna,

N-a trecut nici timpul culesului,
Nu am pierdut încă nici o cauză.

Nu există nici un vis fără speranță,
Ne continuăm drumul spre viitor.

Pacea și libertatea depind doar
de noi,

Inevitabile, ca primăvara
Răspîdiți știrea asta și spuneți

Celor de bună credință
Că sfîrșitul lumii n-a fost fixat

pentru mine

Răspundeți: Nu!

Să se știe că focul a fost îmblînzit
și atomul învins

Că vîntul poate fi prins de pînze,
Că visele pot fi prinse în capcana

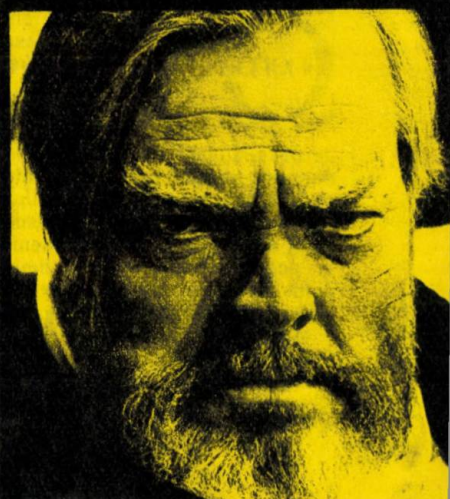
cuvîntului

Să se știe că omul e mai mare
decît propriile sale năzuințe...



Un paradox rezolvat, regizor și actor într-o singură persoană: Jerry Lewis

Orson Welles: actor, regizor, autor, toate cu majuscule



**Culegeri și adaptări de
Doina BOIERIU**



Mizînd pe funcția
neliniștitoare
a metaforei.
Imagine din filmul grec
Vîntorii
de Theo Angelopoulos

filmul politic 1977

Vocile revoltei



Cinematograful anilor '70 și-a deplasat centrul de interes dinspre psihologic înspre politic. În acest agitat deceniu de pace, agitat în pofida impresionantelor eforturi pentru destindere, în acest deceniu în care chipul lui Che Guevara e mai cunoscut decât al supervedetelor de cinema, în acest deceniu în care diplomații apar mai des pe ecranele televizoarelor decât cîntăreții «pop», este normal ca subiectul multor filme să fie politica.

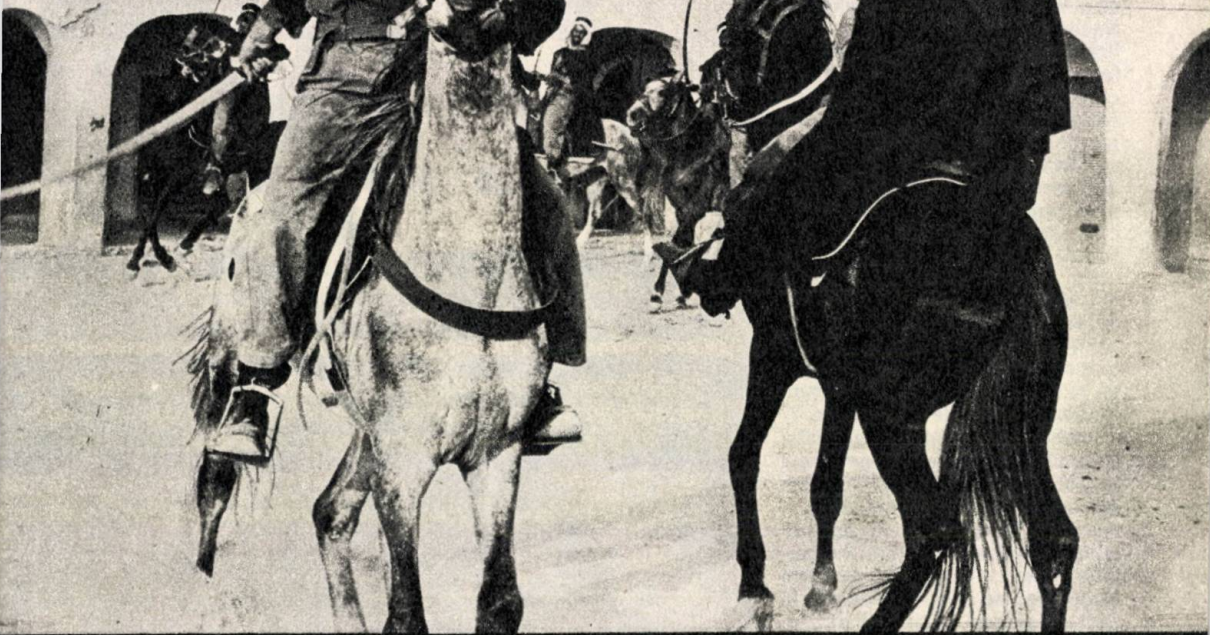
Ascensiunea mișcării de stînga

a impulsionat la începutul deceniului filmul politic italian și pe cel francez, apoi s-au impus din ce în ce mai pregnant în centrul atenției înnoitoare tendințe venite din partea cinematografului «lumi a treia». Lumea chinuită de foame și neștiutoare de carte în epoca galaxiei Gutenberg își clamează cu disperare nevoia de schimbare și aspirația spre un statut de demnitate. Estetica acestui cinematograful decurge din necesitățile luptei pentru o mai bună întocmire a lumii. Cinematograful latino-american și-a impus o estetică «a denunțării», după cum o numește regizorul Glau-

ber Rocha, singura compatibilă cu arta agitatorică, patetică în afirmațiile și negațiile ei. Nu numai țările Americii latine au impus filme importante și realizatori interesați ci, de curînd, și continentul african a îmbogățit cu noi titluri cinematograful politic.

Anul 1977 a însemnat, pentru cinematograful politic, în primul rînd introducerea într-un circuit larg a filmelor «lumi a treia». S-au impus în centrul atenției și cîteva pelicule militante venite din Statele Unite sau din Europa. Care sînt în esență preocupările tema-

**Dureroase amintiri
despre subdezvoltare,
în filmul algerian
Cronica anilor de foc
(regia Mohammed
Lakhdar-Hamina)**



stice majore ale filmului politic în
anul 1977?

Amintiri despre subdezvoltare

Problemă cardinală a multor reuniuni ONU, subiect permanent al presei din lumea întreagă, subdezvoltarea a devenit obiectul de analiză al filmelor produse chiar de țările atinse de acest flagel. Țările recent eliberate de sub colonialism sau cele care se află încă sub o înrobitoare «protecție» realizează filme în care imaginile mizeriei și disprețului față de om se constituie într-un cutremurător act de acuzare. În anul 1977 am putut vedea și pe ecranele noastre impresionanta peliculă algeriană **Cronica anilor de foc**, câștigătoare în 1975 a premiului Palme d'Or la Festivalul de la Cannes. Cineastul Moha-

**Armele
filmului
politic
astăzi:
teme
arzătoare,
tonul direct,
abordare
frontală**

mmed Lakhdar-Hamina scrie în imagini de o fascinantă și dramatică frumusețe o pagină din epopeea luptei de eliberare a poporului

algerian. Dramele individuale sînt prezentate în măsura în care sînt semnificative pentru întreaga colectivitate. Rememorarea în imagini obsedante a evenimentelor din anii umilinței, supunerea cu sufletul la gură a acestor dureroase amintiri prelejuiește spectatorului înțelegerea mecanismului istoric al colonialismului. Vinovate de ignoranță, de foamete și de umilință nu sînt nisipurile deșertului, nici uscăciunea pămîntului, ci înrobirea unui popor de către altul.

Recente filme algeriene abordează în același stil, direct și patetic, problema subdezvoltării. **Dezrădăcinații** de Lamine Merbah disecă metodele de implantare a colonialismului francez la sfîrșitul secolului trecut. Țăranii algerieni sînt siliți să devină emigranți în propria lor țară.

Alte filme africane ale anului 1977 dezbate problema emigrării în zilele noastre. Urmele colonialismului au rămas adânc întipărite în economia țărilor eliberate și în conștiințele oamenilor. Filmul mauritan, **Safrana sau dreptul la cuvânt**, are ca subiect dramatica experiență a patru muncitori emigranți la Paris. Ei nu se pot încadra structurilor sociale retrograde din Franța, umilința și sărăcia devin parcă mai apăsătoare pe acest tărâm străin unde ei nu au dreptul la cuvânt. Tot preocupat de problema emigrării este și filmul tunisian **Ambasadorii**, de Mohamed Naceur Ktari. Operă cinematografică de o remarcabilă stăpânire a formei, filmul prezintă acuzator sechelele colonialismului: dezamăgirea emigranților, sărăcia, inadaptarea tinerilor născuți, în Franța. Un alt film tunisian al anului preocupat de aceeași tematică este **Victoria unui popor** de Brahim Babai, evocând istoria țării de la colonizare și pînă în zilele noastre.

Nu numai cineștii din aceste țări sînt preocupați de tema subdezvoltării ci și alții, de alte naționalități, dar animați de idei democratice și răspunzînd apelurilor artei militante. Astfel subiectul multor filme prezentate la ediția din '77 a Festivalului filmului documentar de la Oberhausen a fost amintirea timpului colonial. Filmul norvegian **Agripino** de Jan Lindquist, cîștigător al Marelui Premiu, este un reportaj acuzator asupra exploatarei indienilor din Peru de către proprietarii de origine spaniolă. În cadrul aceluiași festival, australianul Alessandro Cavadini a prezentat filmul **Protejații**, cutremurătoare anchetă asupra aborigenilor închiși în rezervații sub pretextul protecției.

Manifestîndu-și solidaritatea cu lupta poporului chilian pentru democrație, regizorul cubanez Humberto Solas a realizat filmul **Cantată pentru Chile**, prezent anul acesta și pe ecranele noastre. Capodoperă a cinematografului epic-didactic, filmul se oprește asupra istoriei statului Chile ca simbol al destinului întregii Americi latine. Realizator și al filmelor **Manuela** și **Lucia**, neliniștitoare pelicule ale cinematografului politic, Humberto Solas rămîne consecvent încrezător în estetica surprizei. Amestec de realism și simbolism, **Cantată pentru Chile** este un cîntec de revoltă cu tragice accente, o operă romantic revoluționară. Opresiunea poporului exercitată de marele capital se concretizează în masa-



Două victime sigure ale concurenței dintre societățile de televiziune
(Faye Dunaway și Peter Finch în *Network*)

«Agripino» — documentarul suedezului Jan Lindquist — a răsunat la Oberhausen ca un rechizitoriu la adresa stărilor de lucru din America de Sud



cre delirante ca acelea de la Iquique. Splendoarea imaginii și muzicii se integrează organic ritmului neliniștitor al acestui film ce îndeamnă la revoltă. Iată ce mărturisea într-un interviu regizorul în legătură cu această peliculă militantă: «Filmul meu este un act de solidaritate cu poporul chilian. El este conceput ca un act de agitație politică. După lovitura de stat, ne-am întrebat ce putem face pentru a ajuta poporul chilian în lupta

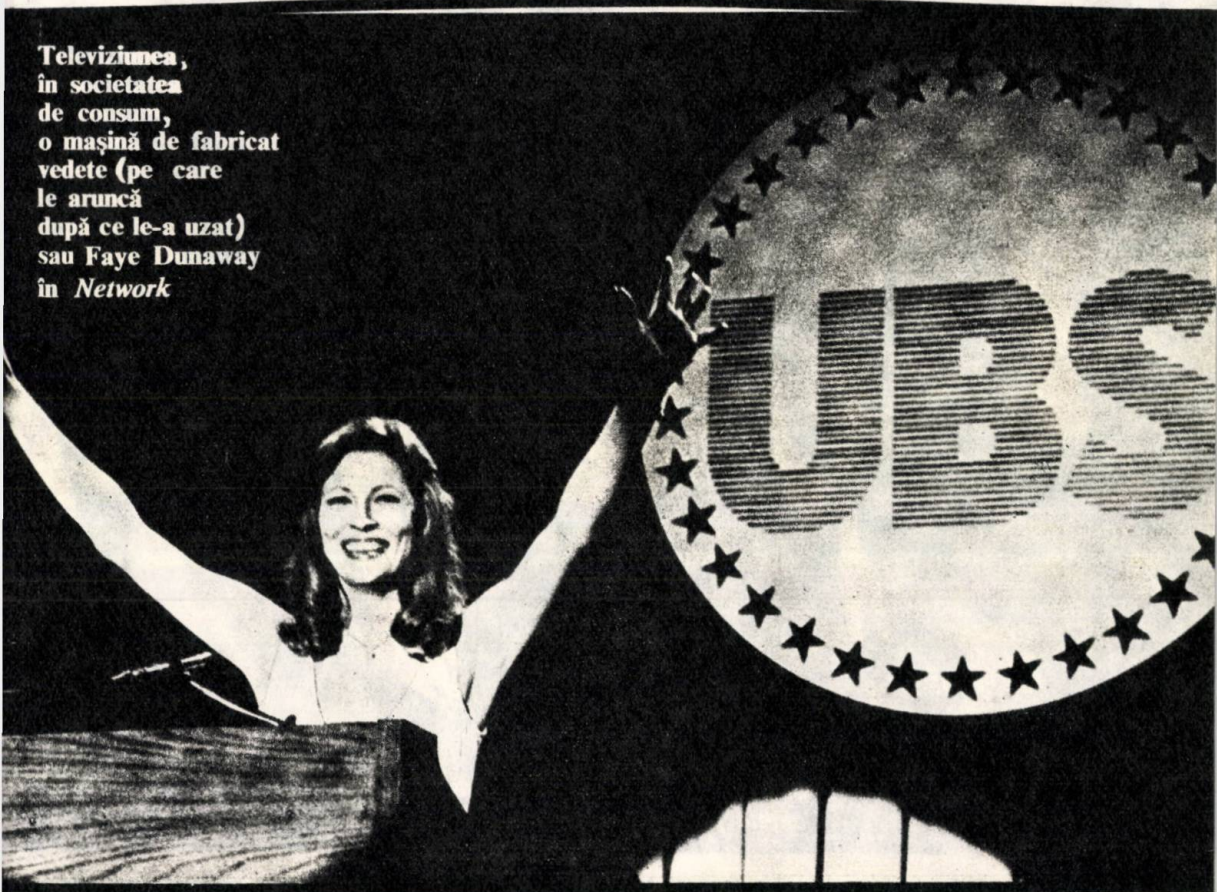
care semnalelor acestui limbaj pentru a avea un ecou cât mai viu în conștiințe. Această preocupare este semnificativă pentru filmul politic al anului 1977.

Aceleași îndemnuri, alt grai

Un loc aparte în filmul politic al anului 1977 îl ocupă cineaștul grec Theo Anghelopulos, a cărui pe-

brie 1976 este găsit în zăpadă cadavrul unui partizan ucis în 1949. Buzele cadavrului sînt încă acoperite de un sînge roșu și proaspăt. În jurul cadavrului illogic, ucigașii de atunci fac mărturisiri despre crimă. Ucigașii sînt «vinătorii», reprezentanții simbolici ai clasei dominante, același și înaintea și după abolirea dictaturii. Anghelopulos explică astfel alegerea limbajului onirico-simbolist: «Dorința mea de a explora imaginarul s-a născut

Televiziunea,
în societatea
de consum,
o mașină de fabricat
vedete (pe care
le aruncă
după ce le-a uzat)
sau Faye Dunaway
în *Network*



sa cu junta militară... Studiind istoria chiliană, ne-am dat seama că lupta muncitorilor și practicile fasciste ale oligarhiei aveau o tradiție veche. Evenimentele de la Iquique ne-au dat ocazia să facem aluzie la unitatea Americii latine nu pe baze subiective de natură etnologică, ci ca o necesitate istorică a clasei muncitoare latino-americană. Sper că filmul își îndeplinește scopul de agitație politică, de solidaritate într-un context foarte larg». Este declarația unui cineașt conștient de puterea de influențare a artei sale, preocupat de amplifi-

liculă, **Vinătorii**, a fost apreciată ca una dintre cele mai interesante prezentate în ultima ediție a Festivalului de la Cannes. Ca și filmele mai vechi ale regizorului. **Zilele din 36 și Călătoria comedianților**, **Vinătorii** analizează, într-un limbaj aluziv, situația politică a Greciei. Stilul regizoral al lui Anghelopulos a fost adesea comparat cu cel al lui Luis Buñuel sau Ruy Guerra. Amestec de oniric și real, limbajul filmelor sale creează simboluri perfect descifrabile în cheie politică. Iată pe scurt subiectul acestui film: În ziua de 31 decem-

din reacția isterică a guvernului față de filmul anterior, **Călătoria comedianților**. Dar singura cheie de interpretare a acestui film este cea politică, îndemnul la luptă pentru cucerirea adevăratei democrații este limpede, descifrabil. «În acest film, ca și în **Călătoria comedianților**, există nostalgia a ceea ce se cheamă revoluție și care ar însemna pentru generația noastră schimbarea vieții, o schimbare care a fost abandonată de toți. Acum este o dictatură dulce, dar totuși o dictatură. **Vinătorii** este poate un



**Un cîntec de revoltă cu accente tragice:
Cantată pentru Chile de Humberto Solas**

film mult mai disperat, pentru că tot ceea ce am sperat după schimbarea politică nu s-a petrecut» (din interviul acordat de regizor revistei franceze «Positif» în iunie 1977):

Totala angajare, militantismul sincer și expresivitatea limbajului fac din Theo Angelopoulos unul dintre cei mai interesanți cineaști ai anului.

Nume cunoscute, acuzații noi

Dintre regizorii occidentali con-

secvenți tendinței de demascare a mecanismelor societății de consum, două nume mai importante s-au impus atenției în acest an: americanul Sidney Lumet cu filmul **Network (Rețeaua de televiziune)** și italianul Elio Petri cu **Todo modo**.

Network demonstrează falsitatea mitului american al ziaristului capabil să lupte victorios contra nedreptății potențailor. Cei care încearcă să lupte cu marele mecanism al puterii sînt distruși prin mijloace psihologice ajungînd, așa cum ajunge eroul acestui film, să se sinucidă în plină emisiune. Te-

leviziunea în societatea de consum nu este decît o mașină de fabricat vedete pe care le aruncă după ce le-a uzat.

Elio Petri, cunoscut nouă dată filmului **Clasa muncitoare merge în paradis**, rămîne consecvent în **Todo modo** aceleiași tematici, infernul puterii politice. De data aceasta, el demască falsitatea bunelor intenții ale partidului democrat-creștin. Iată ce declară regizorul despre filmul său: «Singura cheie posibilă este cea politică. De data aceasta am făcut aluzie la democrația creștină, convins mai mult ca oricînd că liderii

săi sînt răspunzători de starea de degradare în care se află azi viața socială și politică în Italia».

Tonul direct al acuzațiilor este o particularitate a stilului acestui regizor, unul din numele prestigioase ale cinematografului politic.

Diversitatea tematică și mijloacele de expresie ale filmului politic în 1977 marchează o importantă maturizare a conștiinței artistice și politice a cineaștilor de pretutindeni. În acești ani în care se fac importante eforturi pentru destindere, în care se discută mai mult

ca oricînd despre democrație, cinematograful poate și trebuie să-și pună armele în slujba luptei pentru progres. Cineaștii militanți nu mizează pe funcția de «chatarsys» a metaforei, ci pe funcția ei neliniștitoare.

Dana DUMA

Adevărata față a «respectabilității» burgheze demascată de Monicelli în *Un burghez mic, mic de tot*. Film mult discutat la Cannes, ediția 1977



1977
mari dispăruți

Groucho Marx dincolo de bătrînețe

S-a dus și Groucho Marx, s-a dus în vara trecută, la glorioasă vîrstă de 82 de ani, ceea ce — vîrsta adică — nu spunea lucruri grave în privința lui, omul fiind în continuare, după mai multe mărturii, în deplinătatea facultăților sale comice, sarcastice și perverse (honni soit qui mal y pense). Chico plecase primul, în 1961, apoi Harpo în 1964, dar nici Harpo, fiindcă veni vorba, nu fusese de plîns pe măsură ce anii i se așterneau peste nemuritoarea perucă roșcată (sub care se ascundea, dacă nu știți, o vrednică și consistentă chelie), dimpotrivă, zic experții, în ultimul film al fraților Marx, Harpo, la aproape 60 de ani, face cel mai bun rol al său, fiind mai spontan, mai inventiv, mai nebun și mai al dracului ca oricînd.

Frații Marx — s-ar spune — nu au îmbătrînit de loc. Să fie acesta cel mai adînc gag al lor? La Chaplin înaintarea în vîrstă se simte, o simte și el, filmele din perioada finală ne arată un Chaplin asumîndu-și bătrînețea cu regret dar cu luciditate, încercînd să intre în ea, să i se potrivească, să-și reducă prudent și să-și nuanțeze arsenalul interpretativ și de roluri pe măsura noii împrejurări. Keaton iese din scenă în acest moment critic, mulțumindu-se apoi cu scurte și sporadice apariții, fără vanitate, prezentînd din cînd în cînd un chip la fel de fascinant dar macerat, adîncindu-se în tăcerea începuturilor, de odinioară, precum într-o a doua copilărie (într-una din ultimele pelicule care l-au avut protagonist, nu într-o secvență ci de la cap la cap, în **Film**, turnat în 1965, Keaton nu scoate nici o vorbă). Laurel și Hardy reprezintă cazul cel mai dramatic: ei îmbătrînesc inevitabil dar nu vor să accepte evidența. Cele din urmă filme

**Dintre toți
marii comici,
doar
Groucho Marx
a știut să
nu îmbătrînească**

îi surprind în postură penibilă, încercînd a-și ignora mizeria și ruina fizică. Rezultatul este întristător, Laurel și Hardy par doi copii cu zbîrcituri și riduri, încăpățînîndu-se a face tumbe grotești la vîrsta cînd s-ar cuveni să-și ducă nepoții de mină la cinema.

Cum ziceam însă, frații Marx au alunecat ușor pe lingă situație, înaintînd în vîrstă, firește, însă cu succes — dacă se poate spune așa. Nu este exclus ca ei să fi fost avantajați de natura specială a comicului pe care l-au practicat, ținînd mai mult de cuvînt decît de imagine, mai mult de mișcare a ideilor decît de mișcarea propriu-zisă. N-ar fi, de asemenea, exclus ca teribili frați să fi parcurs mai ușor și mai indiferenți decît alții drumul inevitabil spre senectute, cît timp dețineau secretul de a fi actori și în viață de a-și alcătui cotidianul după tiparul filmelor lor. Cred că senzația imunității față de bătrînețe pe care au dat-o Groucho și ai lui vine și din acest transfer al actoriei în viață atunci cînd ea, actoria, nu-și avea sau nu și-a mai avut locul pe pînză. Aș putea să vă povestesc destule întîmplări reale cu frații Marx, lesne de socotit gaguri sau anecdote dacă ele nu ar fi, cum spuneam, cu totul adevărate. Nu asta contează însă. Interesant de observat acum este doar modul acesta de a șterge granița

între ficțiune și realitate, pe care frații Marx l-au ilustrat cu o tenacitate ce stă dincolo de orice zîmbet și de orice anecdotă. Viața ca prelungire a filmului, așadar omul ca actor 24 de ore din 24 (este, în treacăt spus, exact ceea ce a refuzat Garbo, așezînd o linie de demarcație atît de tranșantă între ficțiune și viață încît, printr-o inevitabilă dialectică a lucrurilor, a trebuit să renunțe la un moment dat la una din ele...) Să fie oare aceasta rețeta tineretii fără bătrînețe? Nu știu. În orice caz, știu că ea a fost mereu rîvnită și unul din cele mai interesante lucruri de cercetat ar fi modul în care îmbătrînesc sau nu actorii, chipul în care se luptă ei, surd sau în mare zgomot cu anii ce li se adună în spate, seninătatea lor olimpică în fața inexorabilului (o, dar cîți Jean Gabin a dat pînă acum cinematograful?) sau, dimpotrivă, neliniștea care stoarce din ei mulțime de trucuri și de viclenii în inegală și cumva inutilă luptă cu vîrsta.

Se poate îmbătrîni frumos în cinematograf (Chaplin, Gabin). Sau trist (Laurel și Hardy) sau de loc (Groucho și ai săi). Exemple pentru fiecare caz mai pot fi găsite cu duiumul și natura fiecăruia a ținut, ține esențial de chipul în care se așază actorul față de bătrînețe. A o ignora, a-i întoarce spatele sau a sta pieziș față de ea este riscant. A o privi calm, fix în ochi, a nu evita căutarea ei, dimpotrivă, a i-o stoarce, e o șansă. Iar a înțelege, precum Groucho, că spectacolul se joacă în viață și că, prin urmare, toate porțile rămîn deschise la orice vîrstă, este o certitudine care nu trebuie scăpată din mînă...

Aurel BĂDESCU



Groucho Marx (cel din mijloc). Ultimul din celebrul trio de comici (și frați) a părăsit scena lumii la 86 de ani. A ris, a ironizat și a satirizat pe cei din jur. Nu s-a menajat nici pe el. Testamentul său conține ultimul gând sarcastic: «Vreau să fiu incinerat. Nu uitați să dați zece la sută din cenușă impresarului meu»



1



3

Revista „Cinema“ la Hollywood



2



4



1 Susane Clark a primit un exemplar al revistei noastre «cu plăcută surprindere», spune Ray Arco

2 Shelley Winters e prezentă și în *Aventura lui Poseidon* și în paginile revistei «Cinema»

3 Îi recunoașteți aici pe Geraldine Chaplin, Lily Tomkin și pe faimosul regizor Robert Altman primind explicații asupra conținutului revistei

4 Olivia de Havilland pare că «o citește» cu ușurință și, am spune noi, cu încântare

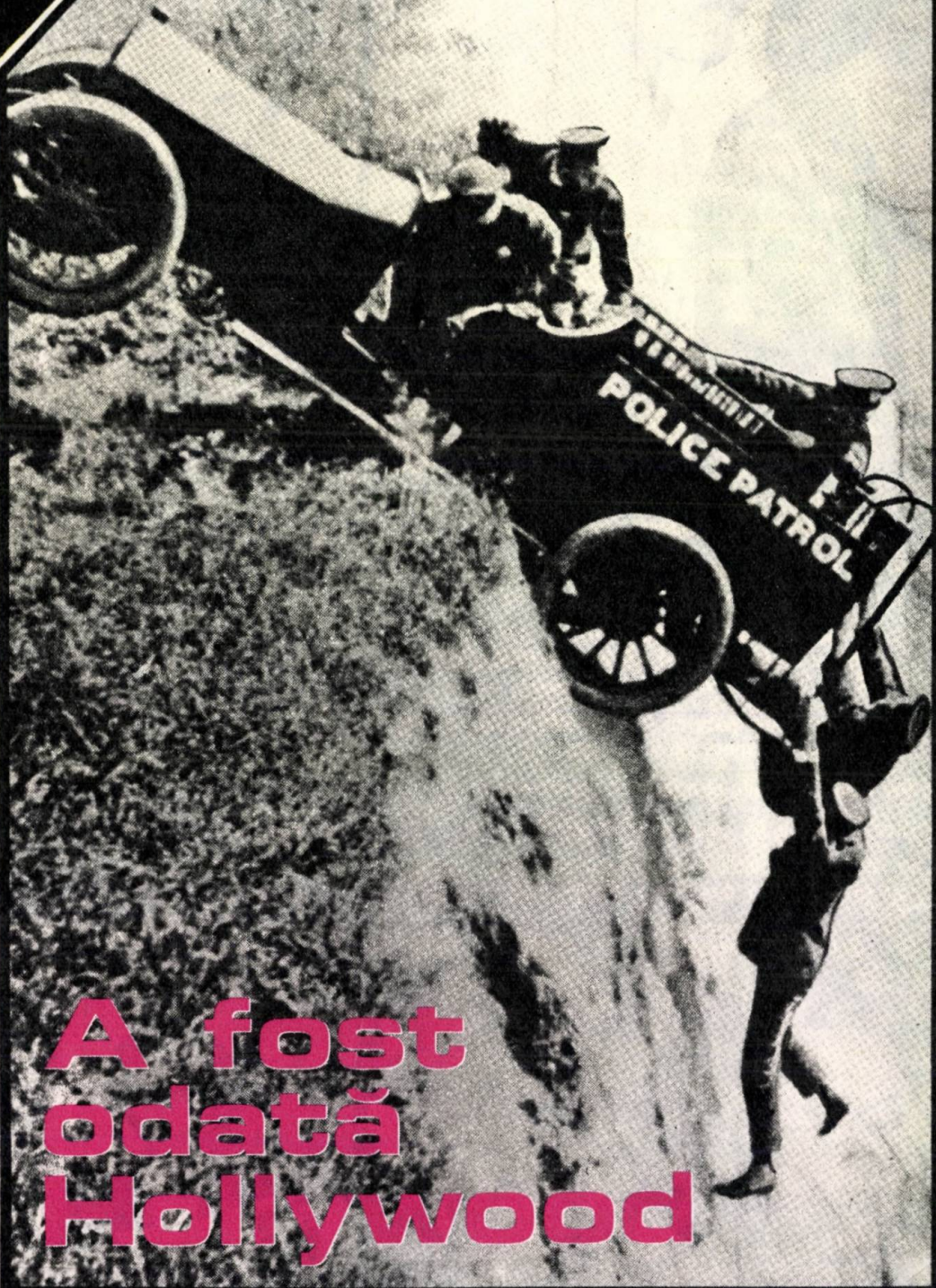
5 Sydne Rome privindu-și imaginea din revistă...

6 Walter Matthau își caută numele în Almanah

7 ...iar celebrul cascador Knivel face cunoștință cu colegii săi (deocamdată doar prin intermediul criticilor)



povestea
filmului



**A fost
odată
Hollywood**



CÎn lumea oamenilor de spectacol, voga amintirilor la persoana întâi a cuprins frenetic, în ultimii

ani, deopotrivă actori, regizori, producători — fiecare făcând din povestea vieții sale un document despre istoria filmului la care ei au participat. Chaplin sau Simone Signoret, Shirley MacLaine sau Anthony Quinn, Marlene Dietrich sau Michèle Morgan, Harry Cohn sau Jean Louis Barrault, Pierre Brasseur sau Elia Kazan, Liv Ullman sau Pola Negri — enumerarea ar putea continua îndelung — toți aceștia au alcătuit un cor al confesiunilor care depășesc zona romanului biografic, constituind, puse cap la cap, un pasionant scenariu al vieții filmelor și al actorilor care le-au creat, al evoluției tehnicii cinematografice, al procesului de creație, al succeselor sau al căderilor.

Frank Capra, regizorul american de origine siciliană (s-a născut la Palermo în 1897) care a fost unul dintre capetele de afiș ale comediei din anii '30—'40 — nu lipsește dintre coautorii acestui scenariu. În volumul autobiografic intitulat pe drept, *căci ce altceva este? — Povestea Hollywoodului* (apărut în editura new-yorkeză Mac Millan Company), regizorul face din povestea vieții sale — relatată cu umor și inteligență, un document pentru istoria filmului american din «anii nebuni» constituindu-se în același timp ca o mărturie a vieții curente a contemporanilor săi alături de care Capra a trăit prosperitatea și criza, prohibiția și New Deal-ul rooseveltian, două războaie mondiale. Am reținut și comentat pentru cititorii noștri câteva fragmente ce ni s-au părut grăitoare pentru acei ani, acea lume și acel cinema.

Adina DARIAN

Prima amintire — a unu fapt hotărâtor pentru întreaga viață a lui Capra — este legată de decizia părinților săi de a emigra spre un pământ sperat al făgăduinței.

Totul a pornit de la o scrisoare. O scrisoare sosită din America pe cînd eu eram doar un copil de 5 ani cu ochii larg deschiși către lume. Era cea dintîi scrisoare pe care tatăl meu, un țaran de 47 de ani, Salvatore Capra, o primise vreodată. În bătrîna casă părintească ce fusese clădită din piatră bună, dar acum era crăpată și părea că se agăță cu disperare de stîlca satului Bisacquino, preotul a citit scrisoarea în fața unei adunări compuse din toți membrii familiei noastre: tată, mama, șase copii în zdrențe, cei patru frați ai tatei cu familiile lor și toate rudele mamei. Îmi amintesc ca azi de șocul produs atunci în mintea mea de copil, cînd mi-am dat seama că niciunul dintr-ai noștri nu știa să citească. Știam deja că oamenii se deosebeau între ei — unii erau să-

narea pe care familia mea o punea în a cîștiga bani era egalată doar de încapătînarea mea de a învăța. Deși aveam parte de observațiile ironice ale fraților și cumnatilor mei «spune tu micule geniu, ai să devii cineva cu școlile tale?», nu mă lăsam.

Anii au trecut și tînrul Capra, dornic de învățătură, trebuia să-și găsească singur banii necesari educației sale, deși nu era absolvit de cotizația familială la care contribuiau cu toții în vederea cumpărării unei ferme, fata morgana a acestor țărani dezdăci-nați. Capra lucrează rînd pe rînd ca vînzător de ziare, om de serviciu la liceu unde învăța, iar peste week-end cîntă la gitară pentru bani. În ciuda dificultăților reușește să se claseze printre primii elevi din an și odată colegiul absolvit se înscrie la Universitatea de științe matematice de la Pasadena. Iată programul său din anii studenției 1915-1918 cînd obține diploma de inginer chimist.

Mă trezeam la 3 dimineața. Aprin-

«Ceea ce îi interesează cel mai mult pe oameni sînt oamenii»

raci, alții bogați; unii erau buni, alții erau răi. Știam toate acestea, pentru că întotdeauna copiii săracilor se nasc cu ochii larg deschiși și cu urechile la pîndă și așa se face că ei află tot ce e de aflat chiar înainte de a deprinde bine mersul. Așa am înțeles de foarte timpuriu că țărani erau săraci și trebuiau să muncească asemenea vitelor pentru că erau neștiutori. Acest gînd a marcat într-un fel de netăgăduit mintea mea de copil; de atunci nu m-a părăsit nici o clipă și niciodată nu a încetat să mi se pară revoltător. Patima mea pentru învățătură, care a pus stăpînire pe mine mai tîrziu, își află de fapt rădăcina în această scrisoare.

Familia Capra traversează oceanul în 23 de zile la începutul anului 1903 în compartimentele Inghesulle și rău mirositoare de clasa II-a. La Los Angeles îl aștepta ruda lor cu o căruță trasă de un cal.

Prima dificultate căreia trebuia să-i facă față o familie de țărani ignoranți sosiți dintr-o țară străină, era să rămînă în viață. Nici vorbă nu putea fi să-și trimită copiii la școală. Obiectivul numărul unu erau banii. Singurul mijloc de a-ți asigura supraviețuirea era să scapi de foame, încercare cunoscută de altfel de noi toți, de acasă. Încapăți-

deam un foc mic de surcele sub motorul motocicletei pentru a încălzi uleiul rece. Porneam apoi și parcurgeam prin beznă cei 25 de kilometri care despărteau casa mea de centrala electrică din Pasadena. Cînd nopțile erau ploioase, drumul era un coșmar de nelînchiplut, cu derapări și căderi în noroi. De la 3 jumătate la 7 jumătate verificam cazanele și curățam kilometri de țevă metalică la centrală. Apoi cu maximum de viteză parcurgeam cei 5 kilometri care mă despărteau de facultate unde ajutam alți patru băieți la spălătul vaselor rămase de la micul dejun al celor 65 de studenți interni. Mîncam și eu ceva în timpul asta și la orele 8 eram prezent la primul curs. La 11,45 serveam tot împreună cu cei 4 colegi dejunul, spălam din nou vasele și îmbrucam ceva în timp ce trebăluam. La orele 13 alergam să asist la cursurile de după amiază. De la 5 la 6 aveam oră de sport. Apoi puneam iar masa pentru cină, serviciul, vasele, masa noastră. Pe la 7 săream în șa, străbătînd din nou cei 25 kilometri pînă acasă la Sierra Madre. Cînd ajungeam, pregăteam surcelele pentru a doua zi de dimineață, urma studiul pînă la 10 seara, cînd mă culcam, mai mult mort decît viu, cu gîndul că a doua zi la 3 și jumătate luam totul de la început.

A fost odată Hollywood



«O eleganță, o nonșalanță, un farmec unic» —

Gary Cooper (aici cu Frank Capra în timpul unei filmări)

Dar treburile la ferma cu greu cumpărată la Sierra Madre erau departe de a merge pe roate. Tatăl moare după trei ani de muncă istovitoare, înainte ca ferma să înceapă să producă. Visul plantațiilor de lămii se spulberase într-o clipă. Tot atunci noua sa patrie se pregătea să intre în război. Tânărul Capra se prezintă voluntar și este repartizat la un institut de balistică. Nu apucă să fie trimis pe front pentru că el cade victima marilor epidemii de gripă ce a bătut în acel an Statele Unite și se va întoarce acasă. Odată cu sfârșitul războiului, înarmat cu diploma de ingi-

ner chimist, începe să caute de lucru. Dar îl așteaptă experiența șomajului.

Toate cererile mele primeau un răspuns: «Ne pare rău, ne reconvertim în producție civilă... Ne aflăm într-o perioadă de tranziție... Resimțim depresiunea postbelică... Sintem nevoiți să concediem inginerii... Dosarul rămîne în evidență...»

Mai bine de trei ani de șomaj și vagabondaj în căutare de lucru. Din Arizona în Nevada sau California, Capra bate din poartă în poartă tri-

sind ocazional la poker, traficînd mărfuri, etc. Singura propunere fermă pentru calitatea sa de inginer chimist i-a venit din partea unor fabricanți clandestini de whisky din acei ani ai prohibiției. Speranțele care și le pusesese în învătătură aproape se spulberaseră cînd, într-o zi, citește la mica publicitate un anunț cu totul ieșit din comun:

«Zi fatală pentru originali: Astrologii susțin că poziția celor 12 semne ale zodiacului este favorabilă visătorilor și celor care riscă. Avem deci plăcerea să anunțăm pe cei ce cred în stele (jocul de cuvinte este intenționat) că producția cinematografică Fireside reconverteste vechiul gimnaziu în studioul de cinema».

— «Studioul de cinema? Ce dracu se face într-un studioul de cinema?...»

Deși nu credea în stelele de pe cer iar la cele de pe ecran nici nu se gîndise vreodată, Capra se îndreaptă spre adresa indicată atras de originalitatea anunțului fără să știe că avea să aibă întîlnirea ce urma să-i determine întreaga sa existență...

— Este cineva pe aici? am întrebat prudent. Nici un răspuns. Am continuat să merg pînă am ajuns într-un hol de dimensiuni impunătoare. Un bec gol, ieșind direct din pilonul central, mi-a atras atenția. Drept sub el un bărbat masiv, purtînd un pardesiu lung de culoare neagră, măsura cu pași egali distanța dintre beci și un rînd de scaune dispuse în semicerc, de parcă ar fi repetat un discurs.

— Bună ziua, domnule — am spus apăsător.

Cu un gest dramatic și lent, el ridică mina la ochi încercînd să străpungă cu privirea întunericul.

— Aveți asupra mea avantajul, se auzi deodată o voce gravă și sonoră, acelor ce fac să tremure fiacără luminărilor. Sinteti de la presă. Azi nu e nimic aici. E zi de sîrbătoare.

— Nu domnule, vin de la Hollywood! (Ce înseamnă o mică minciună atunci cînd ești cu stomacul gol). Dar efectul produs asupra sa de această propoziție nu ar fi fost mai mare dacă i-aș fi spus că sînt episcopul de Canterbury.

— Hollywood?! exclamă el. Bine! Bine! N-am întîlnit niciodată pe cineva din Mecca filmului.

Îmi stătea pe limbă să-i răspund: Nici eu. Dar am tăcut.

— Vă puteți apropia domnule, îmi spuse cu aceeași voce regală.

— Sper că nu vă deranjez, am răspuns înclinîndu-mă puțin. Am citit anunțul dv. în ziarul de dimineață și cum mă aflu în vacanță prin regiune, m-am gîndit să vin să vă urez noroc la prima producție — desigur, dacă mă adresez persoanei în cauză.

— O, absolut! Sînt bucuros și flătat. Mă numesc Walter Montague. Poate ați auzit de mine. Lucrez în vaudeville. Interpretz mari roluri

shakespeareane.

Îmi întinse mina. O string la rîndul meu și o retrag repede simțind degetele sale rigide și foarte strîmbe.

— Mă numesc Frank Capra și sînt sigur că n-ai auzit niciodată de mine.

— Dar asta va veni curînd, m-ai convins pe loc. Spuneți-mi cu ce anume vă ocupați la Hollywood?

— O domnule Montague, meseria pe care o facem cu toții. Învăț, domnule, învăț. Avem cu toții atîta de învățat!

— O, încîntător! Și eu care credeam că toți tipii de la Hollywood sînt niște fanfaroni. E foarte încurajător. Dar probabil că studiați mai în-deaproape un anume sector al artei cinematografice?

— Domnule, dacă pot să-mi permit să spun așa, în momentul de față mă gîndesc în special la aroma cafelei care fierbe pe reșou. Mă aduce la nebunie.

— O, ce nepoliticos sînti!... Dar desigur, desigur, mă duc să caut o ceașcă. Oricum e ora la care îmi iau aspirina.

Shaw. Dar de cîteva luni, prietenii mei m-au îndemnat să-mi extind activitatea: «Walter, îmi spun ei, trebuie să-ți încerci talentul tău pentru vaudeville pe ecranul cinematografic mondial. Noi te vom finanța.»

Acest ultim cuvînt îmi dădu oarecare speranțe.

— Sfîdarea unei astfel de încercări m-a obsedat, continuă el, într-un stil declamator. (...) Walter Montague, mi-am spus, este oare un vis nebun sau crezi că la vîrsta ta poți să-ți încerci talentul pe un teren nou. Ce diferență poate să fie dacă arta dramatică e surprinsă de ochiul unic al aparatului sau de ochii numeroși ai unuia auditoriu?

— Domnule, tot ce-mi spuneți mă fascinează dar... (tipul ăsta mă ucide cu discursul său, trebuie să-l atac pe terenul gologanilor) vă rog să-mi scuzați nerăbdarea, la noi la Hollywood chestiunea financiară constituie preocuparea principală. Sînteți finanțat sută la sută?

— Tîner — începu el dînd capul pe spate, pentru a mă putea măsura mai bine ca într-un vaudeville —

metodelor mele. (Iar a luat-o razna, mi-am zis). Așadar, cu binecuvîntarea muzelor, am inventat ceea ce putea revela o nouă formă a artei cinematografice. Dintre perlele poeziei clasice alege pe cea mai dramatică, mi-am spus. Cuprinde-i acțiunea în zece minute — o bobină cum spuneți voi — și utilizează versurile originale ca titluri suprainscrise. Acele cuvinte inestimabile vor satisface singure setea de frumos care există în om. Mă urmăriți?

— Da, e pasionant. (Acum trebuie să-l pun neapărat în inferioritate că altfel, nu ajung unde vreau). Ați turnat vreodată un film, domnule Montague?

— Tîntisem bine. Așeză ceașcuța pe masă cu mina tremurînd.

— Nuuuu, niciodată. Dar am intenția să inovez, nu să semnez. La Hollywood voi deplasați aparatul, nu actorii. Eroare! Ce, spectatorul se deplasează din fotoliu în timpul unei piese? Nul! Atunci nici aparatul nu trebuie s-o facă. Voi fixa camera într-un loc precis. Actorii vor interpreta fără întrerupere poemul de zece minute. Aparatul va fotografia în întregime încăperea ca și un spectator care asistă la reprezentatie. (Îmi aruncă o privire bănuitoare). Ce mai ai de spus tîner prieten de la Hollywood?

Eram incredînt că teoria lui avea o hibă, dar ignoranța mea monumentală privind scena și ecranul mă făcea circumspect. Mi-am amintit deodată că la colegiu (curios cum orice fel de învățătură poate să devină într-o zi utilă) învățînd despre emulsiile fotografice aflasem cîte ceva despre cameră și peliculă, dar nu prea țineam minte exact. Eram însă hotărît să fac jocul pînă la capăt.

— Domnule Montague, sînt dezolat că trebuie să vă decepționez, dar sînt multe de spus despre noua dumneavoastră tehnică...

— Zău! exclamă el și siguranța i se mai pulberă.

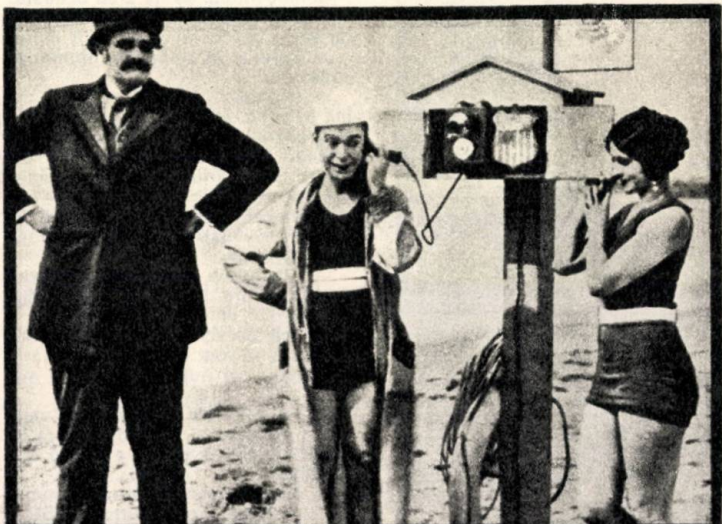
— Este imposibil ca actorii să joace zece minute neîntrerupt.

— Imposibil? Dar au făcut-o de atîtea ori.

— Da, dar aparatul nu are atîta peliculă.

Se așeză în fața mea și înghiți o nouă aspirină, în timp ce eu sorbeam cafeaua cu un aer foarte degajat, simțind că acum îl aveam în buzunar. Încă un detaliu tehnic și era la pămînt.

— Vedeți domnule Montague, dacă imobilizați aparatul și dacă reincarcați pelicula la fiecare cinci minute actorii trebuie să întepenească ca niște statui de ceară, tot timpul schimbării. Fizic este imposibil; dar dacă admitem că aparatul se deplasează, cum facem noi la Hollywood, și această mișcare se învață numai după ani lungi de experiență. (...), dacă ne gîndim la iluminare, intensitatea luminii reflectată de fiecare chip pe peliculă variază după pătratul distanței deci



«Într-o epocă cînd comicii jucau din ce în ce mai excesiv, Harry Langdon a apărut delicat, tandru, jucînd aproape în ralenti» (Langdon într-un film produs de Mack Sennett)

În această clădire goală și friguroasă, vorbind banalități cu acest actor shakespearean de modă veche, sorbind cafeaua și mîncînd prăjituri, am fost năpădit deodată de un gînd înspăimîntător și anume că el avea în buzunar cam tot atîția bani cîți aveam și eu. (...)

— Domnule Montague, mor de curiozitate, cît vă va costa prima... cum să spun... operă?

— Ei, bine, dragul meu prieten, îmi răspunse, nu mă tem s-o spun. Nu am egal în specialitatea mea, adică scenetele dramatice extrase din clasici: Shakespeare, Cehov.

există o deviză cunoscută sub denumirea de legea Montague: «mă gîndesc la artă prin intermediul finanțelor!» Da, fondurile sînt în bancă, așteaptă doar semnătura mea.

— Felicitări, am strigat simțînd deodată un nemaipomenit interes pentru întreaga afacere: «mă gîndesc la artă prin intermediul finanțelor». E senzațional. Îmi permiteți să vă citez la Hollywood!

— Cum doriți. Spuneam deci, că odată rezolvată problema de fond a cinematografului, am luat o hotărîre fermă și anume, eu nu mă voi adapta filmului ci voi adapta filmul

Momentul adevărului



«O nouă stea a urcat pe firmament» o dată cu filmul *Dragostea unei femei pierdute* (Barbara Stanwyck)

pentru fiecare față trebuie o altă ecuație matematică (nu știm ce formule tehnice să invent) dacă... dar mă tem că vă rețin prea mult. Am spus ridicându-mă. Mulțumesc pentru cafea și conversație. Vă doresc noroc.

Era momentul adevărului. Dacă mă lăsa să plec eram pierdut. M-am făcut că-mi uit ziarul pe biroul lui pentru a avea un pretext să mă întorc, și m-am îndreptat către o altă ieșire cu aerul că m-am rătăcit pentru a câștiga puțin timp, apoi m-am îndreptat încet către ieșirea adevărată.

— Domnule! izbucni în spatele meu vocea sa impunătoare.

M-am întors.

— Da? Ah, am uitat ziarul, îmi pare rău. M-am întors să-l iau și am dat să plec din nou.

— Spuneți că sunteți în vacanță. În sfârșit.

— Doar pentru câteva zile.

— Tinere domn, ar fi posibil... vreau să spun, între noi, ați putea să-mi dați o mână de ajutor la pregătirea acestui prim film...

— Binecuvîntată să fie ziua aceasta.

— O domnule Montague, sint atîta alții mai competenți decît mine.

— Care ar fi onorariul dumneavoastră?

Un moment. Acum trebuie să nu mă pripesc, altfel ar fi putut descoperi căcialmău. Aș fi putut să mă trezesc la pușcărie, pentru că am primit un salariu la care nu aveam dreptul.

— Nu pot primi nici un salariu de la dumneavoastră, sint sub contract cu altă firmă.

— Am putea să-l numim onorariu. Doar pe timpul vacanței. Să spunem 75 dolari.

Era cît pe aci să mă prăbușesc.

— Am nevoie de ajutorul dumitale tinere, în numele artei, nu mă lăsa!

— Fie, domnule Montague! Puteți conta pe ajutorul meu în măsura în care timpul și priceperea mea o vor permite.

— Bravo! spuse el sărînd de bucurie. Iată o persoană inimoasă. Stați o clipă să-l gădesc... Căută în dezordinea din birou și în sfîrșit găsi o carte mică, roșie.

— Iată poemul ales: **Fitch Fischer's Boarding House** al lui Kipling. Sint sigur că vă va place.

Am început să frunzăresc cartea dîndu-mi seama că el caută carnetul de cecuri, cînd deodată mi-am amintit că nu aveam nici cu ce să plătesc biletul de însoțire în oraș.

— Domnule Montague, pot să vă rog ceva? Puteți s-o numiți superstiție, e poate ridicol, dar de fiecare dată cînd accept un cec, cer pe deasupra o plesă de cinci centime. Sint încredințat că-mi poartă noroc. E ridicol, nu?

— Deloc, deloc, băiatul meu. E în tradiția oamenilor de teatru. Talismanul. N-o să ghiciți niciodată care este talismanul meu. Și deschizînd pumnul îmi arată o bucată veche de dantelă. E din rochia de mireasă a

mamei mele. Mi-a dăruit-o la primul spectacol și de atunci nu mă despart de ea de fiecare dată când se ridică cortina. Acum o ținem în mină, rugându-mă să acceptați colaborarea. Luă apoi o monedă din buzunarul său și mi-o întinse odată cu cecul spunându-mi: Norocul să vă suridă întotdeauna!

Oricât ne-am obișnuit cu debuturile bizare din lumea spectacolului, această originală întâlnire pare să dețină un record. Ea s-a soldat cu primul scurt metraj semnat Capra. Iată cum l-a întâmpinat critica:

«Filmul este un veritabil omagiu adus geniului lui Kipling... are o reală fascinație... stai cu ochii ațintiți pe ecran până în ultima clipă. Aplauzele au fost spontane... Fauna porturilor a fost reconstituită extraordinar... Iată o bobină complet neobișnuită, cum nu s-a mai văzut până acum... Toate scenele sînt de o intensitate dramatică extraordinară. Jocul actorilor este impresionant... Filmul are demnitate, frumusețe, forță. Va place cu siguranță spectatorului de gust.»

Așa a început prodigioasa carieră cinematografică a emigrantului sicilian, așa s-a născut pasiunea lui pentru arta de pe celuloid care nu-l va mai părăsi niciodată.

Da, eram complet cucerit. Dar voi putea oare, voi ști să-mi fac un nume ca regizor de film? Iată ceva care ar lăsa cu gura căscată familia mea orgolioasă și sarcastică. Acest glînd m-a făcut să mă hotărâsc definitiv. Dă-i drumul băietel! Învață tehnica cinematografică, tehnica grație căreia nu vei putea fi într-o zi păcălit, așa cum a pățit Montague. Începe cu începutul, începe cu celuloidul.

Urmează din nou studiul. După ce își însușește cunoștințele tehnicii cinematografice parcurgînd treaptă cu treaptă ierarhia profesiilor legate de film, de la muncitor de platou, electrician, accesoriș, monteur, gag-man, scenarist și în sfîrșit regizor, Capra încearcă să descopere legile creației, una din întrebările la care a căutat febril răspunsul (mărturisind vocația sa pentru comedie) a fost: Ce anume îi face pe oameni să rîdă? Pentru a desluși acest misterios resort, Capra studiază seria comediiilor mute ale lui Mack Sennett, al cărui colaborator va ajunge pînă în cele din urmă. Iată cum descrie Capra pe acest maestru al comediei:

Mack Sennett este cel care a dat naștere epocii de aur în comedia cinematografică. Discipol fervent al lui Griffith (cel mai mare dintre cineasți), Sennett a fondat propria sa casă de producție: Keystone Klown Kollege (nu se respectă orto-



Colaborarea dintre Frank Capra și James Stewart (foto) a început în anul 1938

Școala comediei cinematografice

gratierea corectă preferându-se jocul celor trei K.K.K.). La această primă școală a risului, Chaplin, Keaton,

Lloyd, Sterling, Beery și Dressler și-au făcut debutul înainte de a înființa școlile lor proprii. Toate aceste

stele scribeau în alte locuri, când mi-a venit mie rindul să intru la Keystone Kollege, la sfârșitul anului 1924. (...) Auzisem vorbindu-se de biroul lui Sennett, dar nimic nu mă pregătise pentru spectacolul care se oferea acum ochilor mei.



**În 1915, Mack Sennett a asistat la un concurs de costume de baie pe faimoasa plajă de la Santa Monica...
...așa i-a venit ideea lansării faimoaselor sale «Bathing Beauties»**





Una dintre cele mai savuroase comedii din anii '40
(Arsenic și dantelă veche, cu Cary Grant, Jean Adair și Josephine Hull)

Sennett, întins pe burtă, gol pușcă, era masat de Abdul. În timp ce doi actori elegant îmbrăcați interpretau o scenă pentru el. În afară de masa de masaj, un fotoliu de piele și o scuipătoare, încăperea era goală, sugerând austeritatea unei celule. (...) Acesta era biroul lui Sennett; nu era nimic de văzut într-insul în comparație cu Taj Mahal-urile unde ceilalți maharajahi ai Hollywoodului se închideau pentru a-și conduce afacerile. Dar acest fost fabricant de cazane, acest plebeu cu picioarele bine înfipte în pământ, care se ferea de orice cuvânt scris ca de clumă și de toți cei ce vorbeau despre artă și purtau cravată, acest discipol al lui Rabelais care făcea rar — dacă făcea vreodată — o glumă, era regele necontestat al comediei.

De la prima întâlnire cu Sennett, Capra află cele șapte porunci de bună funcționare ale casei sale.

● Veți pontă în fiecare zi de la 9 la 12

și de la 13 la 18.

Pentru fiecare zece minute de întârziere se taie o jumătate de zi din salariu.

● Nu vei adresa niciodată cuvîntul regizorului fără permisiunea acestuia.

Sanctiune: darea afară.

● Nu vei da de mîncare niciodată pisicii Pipo

Sanctiune: să faci toaleta elefantului Anna May

● Nu vei purta niciodată o carte în mînă.

● Nu vei propune niciodată un gag citit într-o carte.

● Nu vei bea nici un strop de alcool cit timp ești în studiouri.

● Nu vei fixa sau inoportuna în vreun fel celebrele «bathing beauties»

Sanctiune: să petreci o noapte cu Polly Moran.

În privința gagului, Sennett avea o concepție foarte precisă: «Dacă spectatorii trebuie să gîndească pentru a-l înțelege, gagul nu e bun; publicul nu poate gîndi și ride în

același timp». Iată cum se năștea un gag, în colaborare, la studiourile Sennett.

— Ați auzit ce s-a întîmplat ieri cu Ben Turpin? Întreabă unul dintre scenariști. Ca să facă o glumă, J.G. l-a chemat pe Sennett la telefon și i-a spus că circulă zvonul că Turpin vrea să se opereze de strabism. Bătrînul a scos un urlet de taur înjunghiat și a amenințat că ucide toți doctorii din Hollywood.

— Ce idee formidabilă! strigă în clipa următoare un alt scenarist. Am putea pune la punct o istorioară în care Turpin se duce la un doctor să-l scape de strabism...

— Și toți doctorii din oraș încep să se uite zbanghiu — spuse deodată un alt gagman.

Sau:

Se proiecta o scenă în care Eddy Gribbon, «răul», încerca să deschidă

Cum se nășteau gag-urile?...



«Claudette Colbert era adorabilă, foarte feminină, dar avea și o calitate mai puțin obișnuită printre vedete: inteligența»

dă o ușă. Forța într-atita clanța, încit pină la urmă rămânea cu ea în mină. Atunci încerca să deschidă ușa izbind-o cu picioarele. Dar ușa, nimic. «Răul» își smulgea părul din cap și pleca.

— Nu e nostim deloc — spuse sec Sennett. Scena nu poate rămîne așa. Are cineva vreo idee?

— Eu, domnule Sennett, spuse un scenarist. După ce Gribbon oboșește fără nici un rezultat, se întoarce către public, în timp ce, pe un insert citim trei cuvinte: Incuiat cu cheia!

— Excelent! Adoptați spuse Sennett izbucnind în risul său tonic.

— Am și eu o idee — mă auzii spunînd. Era pentru prima oară cînd făceam o propunere în prezența lui Sennett.

Deodată s-a lăsat liniștea. Felix Adler și alți gagman-i îmi făceau gesturi disperate să tac. Sennett se întoarse încet către mine.

— Da? — spuse el în timp ce se juca cu cîteva monezi în buzunar. S-auzimi!

Colegii mei ridicaseră ochii spre cer și oftau deznădăjduți.

— Ei bine, domnule Sennett, spusei cu o voce cam șovăielnică — după ce citim «Incuiat cu cheia», tipul apleacă ochii și vede o pisicuță îndreptîndu-se către ușa incuiată, și deschizînd-o bișor cu lăbuța.

Toată lumea izbucni în ris.

— Excelent, Frank, o să se moară de ris. Și pe urmă?

— Pe urmă, ușa se închide la loc fără zgomot. Gribbon are o idee: se așează în patru labe, se apropie de ușă, așa cum făcuse și pisicuța și o împinge ușor cu «lăbuța». Dar nimic. Ușa refuză să se deschidă. Atunci furios, se năpusteste din nou pe ușă și totul începe de la început.

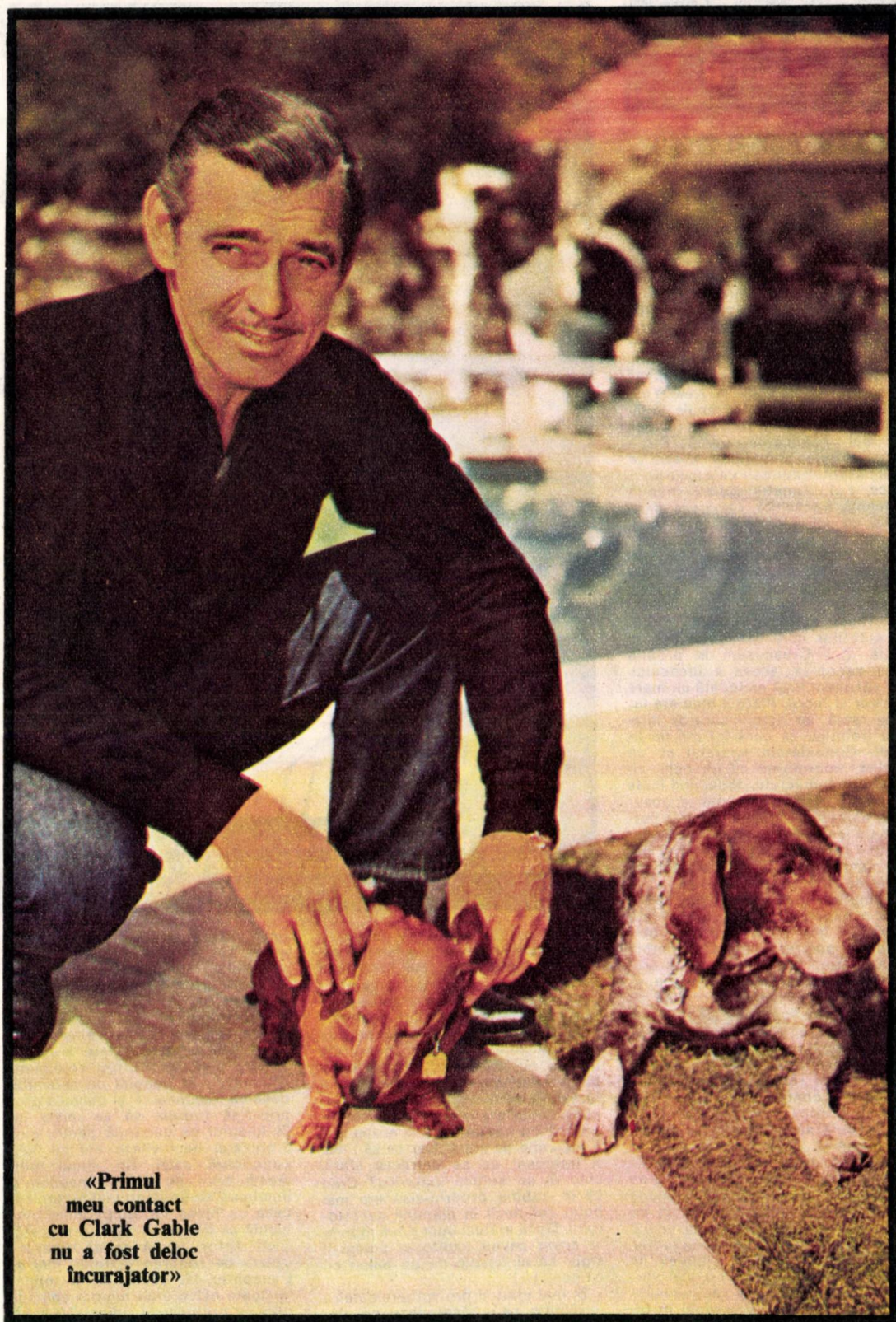
— Foarte bine, spuse Sennett. Avem capătul firului. Hai, mai spuneți ceva. Puneți-vă capul la contribuție.

Așa se înnodau idelle comice, una trăgea de la sine pe cealaltă și cadența se accelera pe parcurs.

«Dar epoca «marelui mut» se apropia de sfîrșit. Sonorul avea să-și facă în cîrînd apariția, iar oamenii de cinema de la Hollywood aveau să trăiască cea mai mare criză de readaptare. Pentru unii, apariția sonorului a însemnat noi și miraculoase perspective, dar pentru mulți ea a însemnat sfîrșitul carierei artistice. Iată cum relatează acest moment Frank Capra.

În noaptea istorică din 23 octombrie 1927, vocea nazală a lui Al Jolson a spart ecranul. Undele sonore ale lui Sonny Boy au avut un efect tot atît de devastator ca niște unde seismice. Un cutremur de o intensitate fără precedent zgudui lumea spectacolului. Ecranul mut s-a aflat de la o zi la alta la pămînt. Hollywoodul se cutemura pînă în temelii. Părea că nebunii puseseră stăpînire pe un ospiciu.

S-ar putea scrie volume despre



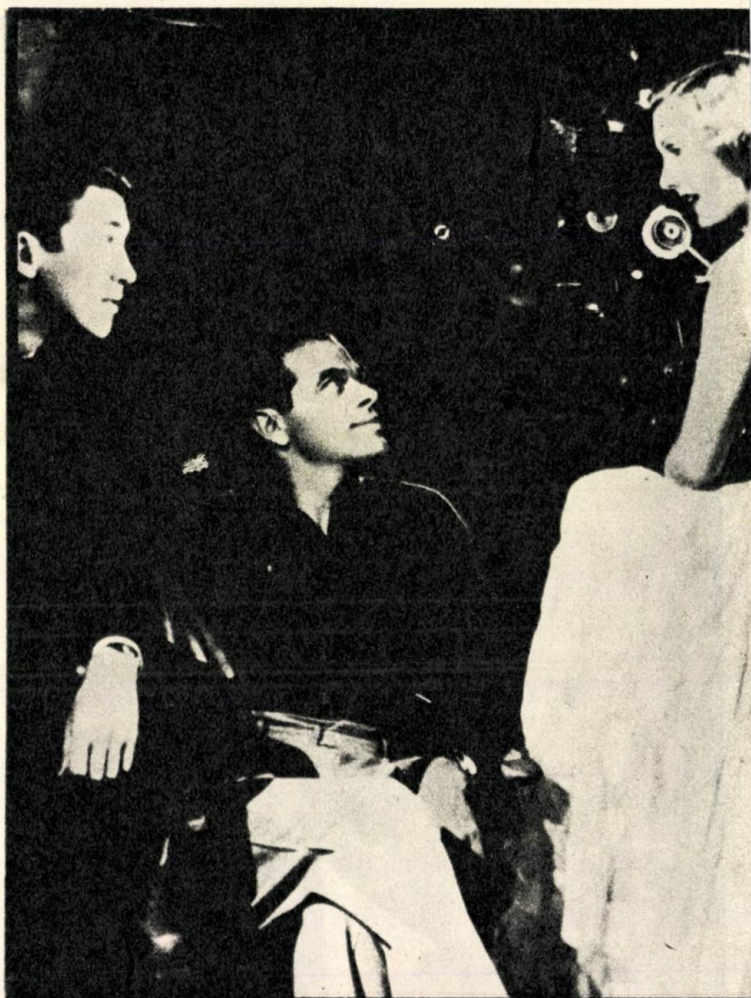
«Primul
meu contact
cu Clark Gable
nu a fost deloc
încurajator»

...și a venit sonorul

comedia sau tragedia care s-a jucat o dată cu apariția sunetului; despre carierele pe care le-a ruinat, sau despre acelea pe care le-a favorizat. Mai întâi sonorul a omorât pantomima chiar în momentul în care ea era pe cale să devină o mare artă. Pe de altă parte, această magie neagră care este știința, a început să pună stăpînire pe instituțiile profesionale ale spectacolului. Producătorul meu, Harry Cohn (Capra lucra pentru firma «Columbia»), a reacționat în fața sonorului ca toți ceilalți, adică cu o spaimă nespūsă. «Băieții de la New York spun că de aci înainte trebuie să facem numai cinema vorbit se plîngea el. Mai explică-mi odată Frank prostiile astea științifice». Aveam un infim avantaj: cunoștințele mele științifice (...) Sunetul nu-mi inspira o teamă deosebită, deoarece dacă ceea ce știi bine nu-ți face frică, tot așa ceva ce nu cunoști deloc nu te poate înspăimînta. Cei mai puțin îngrijorați sînt întotdeauna specialiștii și ignoranții. Eu, ceva despre sunet știam, dar eram de o ignoranță crasă în privința dirijării actorilor care aveau un text în mînă. (...) Crescusem în propria mea «școală», aceea a firescului. Nu văzusem încă niciodată un mare regizor la lucru. Platoul meu era lumea reală, iar actorii care se mișcau trebuiau să pară tot atît de firești. Consideram aparatul și, de curînd, microfonul ca un ochi, ca o ureche indiscrete, observînd fapte și gesturi, tragice sau comice, observînd oamenii și în special acele personaje ieșite din comun pe care eu însumi le înțlînisem, lubisem și observasem de-a lungul tribulațiilor mele de tînr. (...)

Filmarea unui prim film sonor este o experiență care nu se poate uita. Mai întîi nimeni nu avea obiceiul să păstreze liniște. În timpul turnării unui film mut nu le da prin cap muncitorilor de pe un platou învecinat să se oprească o clipă să bată cu ciocanul sau să taie cu fierăstrăul; regizorul striga directivele la un amplificator; operatorul urla «difuzează lumina»; în timp ce toată lumea ridea cu hohote dacă scena era comică.

Dintr-o dată, cu apariția sonorului, trebuia să lucrăm într-o liniște de mormînt. Cînd becurile roșii se aprindeau, toată lumea trebuia să înțepenească pe loc. O tuse cît de mică sau orice mormăit erau de ajuns să strice scena. Era ca și cum cineva trecea fără preaviz dintr-un loc de la peluză de la un meci de fotbal la un meci de tenis în tribunele de la Wimbledon. Ca să nu mai vorbim de nervozitatea pe care o resimteau vechii actori, noii veniți în fil-



«Nimic pe lume nu valorează mai mult ca lumea teatrului. Bineînțeles, în afară de lumea filmului». (Regizorul Frank Capra între James Stewart și Jean Arthur)

mul vorbit. De teamă să nu uite o replică tracul lor era înspăimîntător.

Și apoi erau aparatele. În tăcerea de pe platouri, ele zumzăiau ca niște vechi mașini de cusut. Pentru a reduce zgomotul motorului, camerele noastre atît de mobile și atît de ușor de mișcat, au fost imobilizate într-un soi de cuști, izolate fonic, în peretele cărora s-a amenajat o fereastră și o ușă capitonată. Cameramanul era înscuiat înăuntru împreună cu aparatul și nu auzea nici o indicație de afară. Dar ce să-l mai fi interesat ce se petrecea afară, cînd el se sufoca înăuntru? Cred că în cabina propriu-zisă era mai puțin aer decît în plămîni operatorului. Dacă stătea doar două minute în acest cavou capitonat puteai fi sigur că ai nevoie de un balon cu oxigen. (...)

Și mai erau și proiectoarele nelîndurătoare care răsplineau pe pla-

toul o căldură toridă. Există și altă lovitură sub centură dată de apariția sonorului. Filmele mute se derulau în aparatul de filmat sau în cel de proiecție, cu o viteză de 16 imagini pe secundă. Pe ecran actorii se mișcau normal, dar a trebuit accelerată viteza de derulare a benzii sonore pînă la o viteză corespunzătoare cu 24 imagini pe secundă, ceea ce însemna că și pelicula propriu-zisă trebuia să se miște cu 24 imagini pe secundă pentru sincronizare, deci viteza era cu 50% superioară celei din filmul mut. Acest spor de viteză împunea o iluminare de două ori mai puternică, ceea ce făcea ca temperatura ambiantă să fie de trei ori mai ridicată. Bietii actori, după ce că erau îngroziți de rostirea textului, mai și transpirau, iar machiajul se topea. Iar toate astea erau minore comparativ cu problemele ridicate de noul



«Cînd îmi alegeam actorii, mă conduceam întotdeauna după instinct».

Gary Cooper cu Jean Arthur în *Extravagantul Mr. Deeds*.

Cu Barbara Stanwyck în *Omul de pe stradă*

demirg al platoului, cu aparatele lui machiavelice — cu asta l-am numit pe inginerul de sunet. (...)»

Încet-încet, pas cu pas, problemele ridicate de apariția sonorului care au tras înapoi cinematograful cu treizeci de ani, au fost rezolvate. Cercetătorii de la Eastman-Kodak au găsit emulsiile mult mai rapide care necesitau mai puțină lumină, actorii fiind eliberați de căldura insuportabilă a reflectoarelor. Microfoanele incomode care trebuiau ascunse peste tot locul, fiind în același timp separate de zonele «moarte» au fost înlocuite de către un microfon unic, de mare sensibilitate, fixat în capătul unei girafe care atârna deasupra capetelor actorilor și le urmărea fiecare pas, redîndu-le libertatea de mișcare. Mitchell a pus la punct un aparat silențios care se putea utiliza fără acea monstruoasă cabină preistorică a ca-

meramanului. Aparatul era din nou liber ca aerul. Și regizorul se găsea acum la fel de liber. O dată toate problemele rezolvate, sunetul a pus la dispoziție o gamă de noi posibilități deschizînd porțile dialogului, zgomotelor și mai ales, ale muzicii. (...)»

Ceea ce tiparul lui Gutenberg a făcut pentru limba scrisă în secolul al XV-lea, a făcut sunetul pentru limba vorbită în secolul XX.

Printre actorii care datorează parte din celebritatea lor regizorului Frank Capra, se numără Harry Langdon, Barbara Stanwyck, Claudette Colbert, Clark Gable, Gary Cooper. Pentru a putea urmări stilul de lucru al regizorului, am reținut întîlnirea sa cu Barbara Stanwyck. Era în anul 1929, cînd Capra pregătea **Dragostea unei femei pierdute**. Scenariul îi părea stupid, pompos, incredibil și îl încre-

dintează lui Jo Swerling să îl aducă pe linia de plutire. Rezultatul îi păruse de-a dreptul încîntător. Distribuția era pusă la punct cu excepția rolului feminin principal. Producătorul său, Harry Cohn, îi ceru s-o primească pe Barbara Stanwyck.

În biroul meu își făcu apariția o fată bosumflată, îmbrăcată fără cochetărie, nefardată. Se vedea că venise împotriva dorinței ei. Se așeză pe marginea unui scaun și răspunse la întrebările mele monosilabice. Nu o doream pe ea în rol, dar acum văzînd-o atît de posacă, mi-am întărit și mai mult părerea. După primele întrebări curente — În ce piese ați jucat? ați mai fost în vreun film? sînteți dispusă să faceți o probă?... — ea sări deodată în picioare și strigă la mine: «La ce bun

Întîlniri de neuitat

toate astea, cînd singurul dumnea-voastră gînd este să mă vedeți plecată?» După care se ridică și o întinse pe ușă afară. Am telefonat imediat lui Harry și i-am spus: «Stanwyck asta a ta poți să ți-o păstrezi. Nu este o actriță, este un aricil!»

Cam după o jumătate de ceas, sarcasticul Frank Fay, soțul Barbar- ei mă chema la telefon.

— Ascultă omule, ce i-ai făcut nevestei mele de ai adus-o în sta- rea asta?

— Ce i-am făcut? Nici n-am apu- cat să-i vorbesc.

— În orice caz, cînd a ajuns acasă era în toate stările. Nu permit ni- mănui să-i facă așa ceva soției mele!

— Ia ascultă, eu nu vreau să am nimic de a face cu soția ta și nici cu tine. De cînd a intrat pe ușă a căutat ceartă.

— Frank, e foarte tînă, e timidă și oamenii de la Hollywood nu sînt prea delicăți. Lasă-mă să-ți arăt o probă făcută pentru Warner. Du- rează doar trei minute. Trebuie s-o vezi înainte să te hotărăști. Mă duc să iau bobina și vin. (...)

După cîteva clipe de întuneric, înainte ca ecranul să se lumineze, gîndeam că nimic pe lume nu mă va putea determina să-mi placă pro- ba. Dar după primele 30 de secun- de, inima mi se opri. Femeia implo- ra un guvernator să-i elibereze so- țul închis. Niciodată în viață nu vă- zusem sau auzisem atîta sincerita- te în exprimarea sentimentelor omenesti. Cînd s-a aprins lumina aveam lacrimi în ochi. Eram ca trăznit.

— Așteaptă-mă în birou — îi spu- sei lui Fay. Și m-am dus într-un suflet în biroul lui Cohn.

— Harry, îmi trebuie Stanwyck pentru fată.

— Ai înnebunit sau te prefaci? Nu e nici o jumătate de ceas de cînd îmi spuneai că-i o apucată.

— Dar între timp i-am văzut o probă. E fantastic! Ia-o pe con- tract. Nu lăsa să ne scape!

Așa a început lunga mea colabo- rare personală și profesională cu Barbara Stanwyck. Sub aparența aceea de timiditate morocînoasă se ascundea patima unei Sarah Bernhardt. Autentică naivă, indife- rentă față de machiaj, îmbrăcămîn- te sau coafură, această cîntăreață de music-hall putea să te răsko- lească plină la lacrimi. Nu cunoștea niciunul dintre trucurile meseriei. Nu știa să trișeze ațîțindu-și privi- rea în așa fel încît să-și pună în evi- dență chipul, nici nu știa să-și li- miteze mișcările trupului cînd era filmată în plan apropiat. Dar era destul să înceapă să joace ca toată lumea de pe platou să se oprească în loc s-o privească. De la primele



«Actorii! Fie binecuvîntați cu toții, de la vedetă la figurant. Cine nu iubește actorii, nu iubește nici teatrul, nici filmul» (Gary Cooper)



Milionar pentru o zi, cu Glenn Ford, este ultimul film semnat de Frank Capra în 1962. A fost considerat un eșec

filmări, i-am descoperit o lacună tehnică capitală. După ce repeta sau trăgea o primă secvență, îi era imposibil să reia scena cu aceeași intensitate. Eram confrunțați cu un fenomen nou și totodată aveam o problemă de rezolvat; și când spun eram, mă refer la întreaga echipă. Trebuia să repet cu ceilalți actori fără ea, să pun la punct mișcările fără ea. Firește, actorii erau nemulțumiți. Apoi trebuia să filmez o scenă cu mai multe aparate, în așa fel încât să o prind în diferite planuri pentru a nu fi nevoit să reiau scena. Filmarea simultană sporește însă dificultățile tehnice de iluminare. Aveam grijă să nu o las să rostească nici un singur cuvânt din text înainte ca aparatul să se fi pus în mișcare. Îi explicam doar sensul scenei. Îi vorbeam cu blîndețe ca să nu tulbur focul, sau acel «ceva» ce mocnea în ea. Își amintea fiecare detaliu, niciodată nu avea vreo scăpare. Ultimul meu sfat era întotdeauna același: «Nu uita, orice-ar face ceilalți actori, dacă greșesc sau se opresc, tu continuă să joci pînă la urmă scena». (...)

Dragostea unei femei pierdute a ieșit pe ecrane în martie 1930. O nouă stea se născuse. Publicul a adoptat-o instantaneu. Criticii au aplaudat-o pe coloane întregi de ziare. Iată un exemplu din multe, luat la întâmplare: «O nouă stea a urcat pe firmament. A fost în timpul filmului **Dragostea unei femei pierdute**, cînd o tăcere cucernică s-a așternut în sală și sub ochii noștri s-a produs un lucru uimitor: a apărut o actriță de o frumusețe, de un talent, de un magnetism miraculos, destinată cu siguranță unei cariere strălucitoare. Sîntem mindri s-o întîmpinăm!»

Punctul maxim al succesului lui Frank Capra s-a numit S-a întîmplat într-o noapte.

Dar mai întîl a fost suspiciunea.

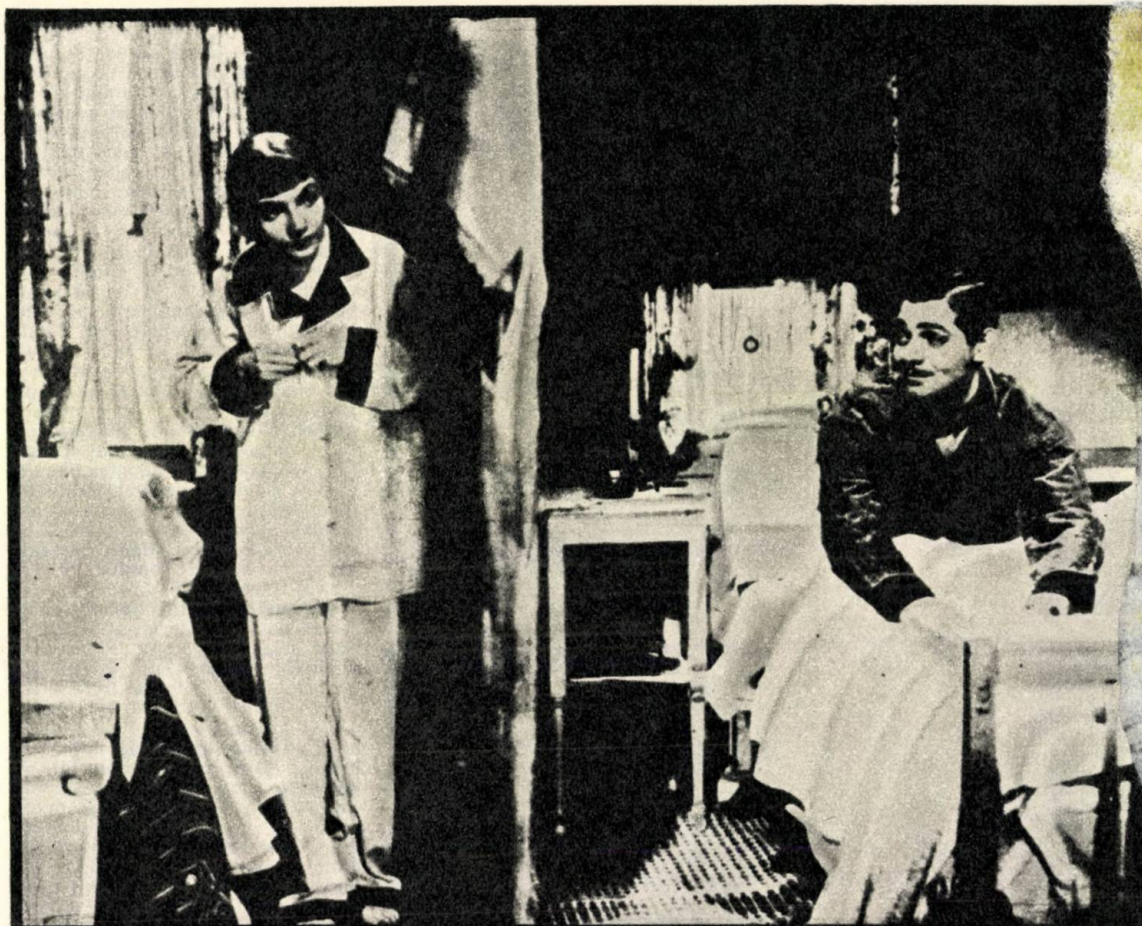
Nu are nimic scenariul ăsta, e vînt! Și pe deasupra e și trivial. O istorioară de autobuz. N-are suspens, n-are sentiment, n-are farmec. În schimb are un titlu interminabil («It Happened One Night») nici n-o să încapă pe frontonul cinematografeilor. Filmările sînt numai în exterior și iarna e aproape. Mai bine ne lăsăm păgubași.

Pentru rolul masculin se lansase numele lui Clark Gable care pe atunci nu avea nici o cotă.

— Clark Gable? — am strigat. L-am văzut într-un singur film în care interpreta un ucigaș!

— Va fi Gable sau nimeni altul, pentru că Louis Mayer mi-l imprumută gratis!

— Sigur, ca să scape de el! (...) Am știut că era Gable după pașii greoi care urcau scara. Apoi în canalul ușii s-a proptit o siluetă mare, bolovănoasă, cu pălăria pe cap și



Cinci premii Oscar pentru un singur film
(S-a întâlnit într-o noapte cu Claudette Colbert și Clark Gable)

Filmul se face cu talent

abia ținându-se pe picioare. Era evident că băuse ceva pe drum.

— Mi-s în birou' lui dom' Capra?
— Desigur domnule Gable, eu sint Frank Capra. Poate vreți să vă dați osteneala să intrați.

— Încântat să v'cunosc — spuse și intră, prăbușindu-se pe un scaun. Spune, patroane, ce farsă ai pus la cale de m-ai luat drept fraieri?

— Se pare domnule Gable că vom fi nevoiți să lucrăm împreună. Vreți să citiți scenariul?

— La dracu' cu scenariu' — spuse, se ridică și plecă. Cum nu știam ce să-i mai spun, l-am lăsat să plece. A fost primul meu contact cu Clark Gable. Speram că va fi ultimul. I-am spus lui Cohn că mă săturasem pînă peste cap de actori, de scenariu și de filme. Dar totul a

fost în zadar.

Nici cu Claudette Colbert colaborarea nu a fost mai ușoară. Mica franțuzoaică avea deja state de vedetă și-și permitea să pună condiții: «Accept dacă filmările vor fi gata la 23 decembrie. Nici o oră în plus!», iar pregătirile nu puteau fi terminate înainte de 21 noiembrie.

Cînd am început filmările, eram atît de obosit de toate tracasarile pregătirilor, că nu mai aveam nici un strop de energie. Vroiam doar să mă achit de obligațiile mele contractuale și să scap.

Început fără chef și fără convingere, filmul avea să-l aducă lui Capra laurul unei consacrarî de mult sperate. La 27 februarie 1935, s-a întîm-

plat într-o noapte a fost răsplătit cu cinci premii Oscar: pentru cel mai bun film, pentru cea mai bună interpretare feminină, pentru cea mai bună interpretare masculină, pentru scenariu, pentru regie.

Frank Capra a continuat să rămînă fidel Hollywoodului, semnînd alte cîteva memorabile comedii: **Extravaganțul Mr. Deeds și N-o poți lua cu tine**, ambele răsplătite cu premiul Oscar pentru regie, **Mr. Smith merge la Washington**, **Arsenic și dantelă veche**. Cînd a izbucnit a doua conflagrație mondială, Capra s-a aflat din nou în uniformă, încredințîndu-i-se să conducă sectorul filmelor de propagandă. La sfîrșitul războiului, Capra s-a dedicat filmului de televiziune; Hollywoodul (unde a mai lucrat) se schimbase, după opinia sa, prea mult. După ce a contribuit la strălucirea cetății filmului, mulți dintre tinerii din anii '50 întrebau Cine e «Capra?». Iar el notează cu amărăciune:

Comedia nu mai era la ordinea zilei. Moda sexualității, a violenței, delincvenței fusese impusă din ațiuni economice. Ecranele erau împadite de această nouă «formă de artă». Și totuși îndrăznețea perdie a non-eroilor din anii '50 avea să fie doar un palid preludiu al sălăciei anti-eroilor din anii '60. Dacă ar fi să judecăm Statele Unite după filmele care se fac acum la Hollywood, întreaga țară ar părea o adunătură de prostituate, homosexuali, sadici, criminali și drogați. (...)

Cam așa își încheie amintirile Frank Capra, constatînd cu amărăciune că Hollywoodul nu mai era ce fusese odată. Și totuși, acest mare îndrăgostit al filmului care ne-a delectat de atîtea ori, a continuat să creadă în valorile morale ale filmului, încercînd să descopere cîteva din principiile creației sale:

Pentru regizor, prima impresie

contează. Vă sfătuiesc să nu gîdiți prea mult. Din zeci și zeci de decizii, să știți că prima se va dovedi cea valabilă.

Filmul se face doar cu talent? Dumnezeu o știe; Cu disciplină? Cu siguranță. (...)

Toți cei care cred că cinematograful înseamnă o viață ușoară, de lux și voluptate, vor fi decepționați amar. Cinematograful înseamnă suflare, praf, extenuare fizică, cîte 18 ore de lucru pe zi și o constantă cursă contra cronometrului, care-ți face nervii zob. (...)

A scrie un scenariu este o muncă solitară, care cere să invenți, să crezi ceva ce nu există mai înainte. Scenele nu curg ca la robinet. Sînt imaginate cu talent, dar în primul rînd cu o muncă enormă de scriere și rescriere. Ele sînt rodul răbdării și perseverenței unui campion de decathlon. (...)

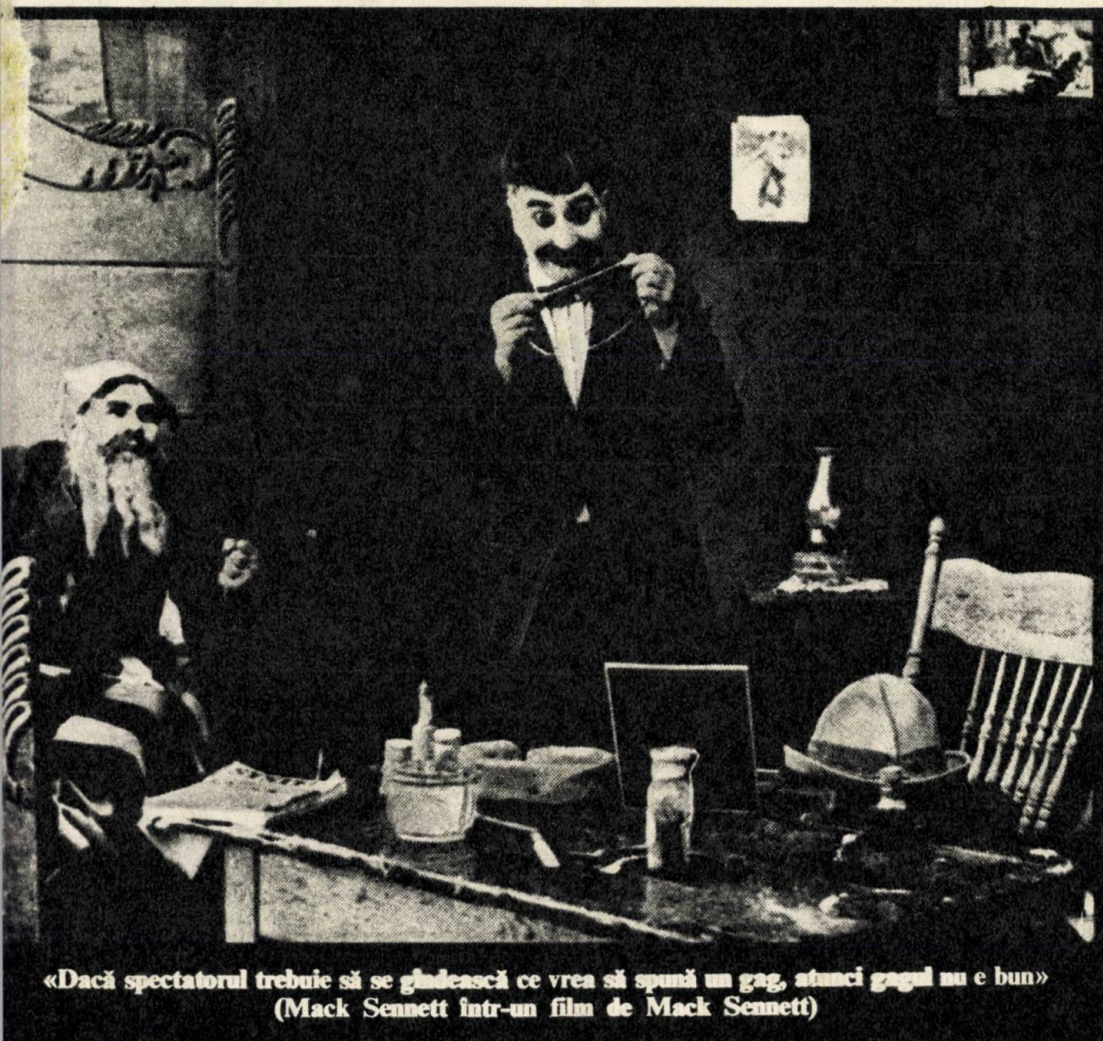
Apoi există problema grea a actorilor. Pentru mine nu au existat niciodată roluri mici și mari. Orice

apariție e importantă chiar dacă durează cinci secunde. Este regula mea de aur: orice element al filmului, indiferent de durată sa este la fel de important pentru întreg. Cînd îmi selecționez interpretii, mă bazam doar pe instinct. Nu-i imagineam niciodată ca actori, ci ca niște ființe care făceau parte dintr-o întimplare reală. (...)

Am descoperit de la început unul din principiile-cheie ale filmului de divertisment ca și ale filmului în general: «Ceea ce-i interesează cel mai mult pe oameni, sînt oamenii» (...)

Cred că în materie de cinema regula supremă este însă că nu există nici o regulă. Iar singurul lucru care se poate prevedea cu certitudine este că nu se poate prevedea niciodată reacția publicului înainte ca un film să fi ieșit pe ecrane.

Traducere și adaptare
Adina DARIAN



«Dacă spectatorul trebuie să se gîndească ce vrea să spună un gag, atunci gagul nu e bun»
(Mack Sennett într-un film de Mack Sennett)

Și a mai fost odată alt Hollywood

Vă amintiți la televiziunea noastră, în primăvara lui 1977, unul dintre filmele recente ale lui Woody Allen, **Paravanul?** Comicul împrumută înfățișarea sa mototol-tăioasă unui personaj de dramă. Juca un vânzător de magazin care-și închiria numele ca autor al operelor pe care le scria de fapt altcineva, un «negru». Acesta avea nevoie de paravane onomastice, deoarece, într-o perioadă destul de recentă a istoriei S.U.A., propriul său nume se afla înscris pe o listă de persoane — actori, regizori, scenariști — cu privire la care studiourile de filme și editurile primiseră sugestii (nu interdicția, doar trebuiau respectate libertățile constituționale!) de a nu mai fi promovate pe genericele de film, copertile de carte sau paginile de revistă. O listă «neagră» (curios, câte situații infamante de pe lumea asta sînt denumite «negre»).

Perioada cu pricina aparține celor trei decenii de activitate (1937—1967) a unui for instituit de Camera Reprezentanților și intitulat Comisia pentru Cercetarea Activităților Anti-Americane. Între 1950 și 1954, ea a fost prezidată, zelos și zgomotos, de către senatorul Joseph Mc.Carthy. De unde și termenul «mc. charthysm», care pînă atunci nu figurase în nici un vocabular politic, iar de atunci, a devenit sinonim cu înverșunare reacționară obscurantistă. Și cu «vinătoare de vrăjitoare». Aceasta, de la experiența medievală, cînd biserica dominantă simțea că binecredincioșii se cam îndoiu de sfînta liturghie și că în sinea lor amenințau să devină eretici. De la experiența Inchiziției mai ales, care proceda după regula că pe timp de vinătoare organizată, hăitașii, dibuind și urmărind trofee «vrăjitoarești», bagă spaima și în vinatul mărunt. Or, mc. charthysmul se dezlănțuie la începutul «războiului rece» devenind un fel de radar de testare a loialității cetățenești americane și a ortodoxiei de gîndire a ceea ce se numește acolo «americanism» (cu alt conținut: echivalentul din lumea nouă al prusacismului sau altor «isme» șovin-agresive.).

Dar iertați-mi comparația cam pripită cu radarul care este o sculă de prea mare finețe și eleganță tehnologică pentru a fi terfelit într-o asemenea companie. Nu, mc. charthysmul a fost mai degrabă un fel de bășică a agenților de circulație de pe șoselele vieții publice și mai ales ale culturii. O bășică ordinară care se înverzea la

cea mai ușoară adiere, la cel mai infinitesimal abur, nu de idei comuniste, ci de vederi înaintate pur și simplu, neconforme cu interesele administrației. Mecanismul de funcționare, gradul de nocivitate al acidului pe care-l conținea, mirosul lui greu cînd dădea pe dinafară, ce se întîmpla cu taloanele și permisele pe care le păta, toate acestea reies cu prisosință din paginile de buletin rutier al Hollywoodului pe care le puteți citi mai departe.

Dar de unde pînă unde au devenit actuale aceste documente tocmai în 1977? Pentru că anul care se scurge a fost în S.U.A. martorul unei dezbateri neobișnuit de aprinse asupra surselor mc. charthysmului, a consecințelor și a pericolului recidivei lui. Filmul cu Woody Allen s-a numărat printre stăruitoarele încercări de acolo de a găsi răspuns la o întrebare care întotdeauna și pretutindeni, se pune, vai, prea tîrziu: **cum a fost cu puțință?** Întrebare care nu este deloc platonică. Există, pe de o parte, un context de dezbateri universală a cauzelor unor astfel de manifestări. Iar pe de altă parte, libertatea de expresie artistică în filmul, televiziunea, teatrul și literatura americană întîmpină destule noi amenințări mc. charthyste. Nu este locul să intrăm în multe detalii dar, de exemplu, autorul unei trilogii dramaturgice despre războiul din Vietnam, premiată de diverse jurii prestigioase, își poate vedea refuzată de acum înainte bursa unei la fel de prestigioase fundații (cazul scriitorului David Rabe). Un film de zile mari, aclamat în New York și California, state socotite liberaliste, poate fi boicotat pe rețelele principale de difuzare din ultraconservatorul Texas (**Șoferul de taxi** al regizorului Martin Scorsese). Montajul altei pelicule poate fi «ajustat» de către casa producătoare și distribuitoare, astfel încît, fără cenzori instituționalizați, foarfeca cenzurii funcționează de fapt, slobodă (**Petrecerea dezlănțuită** al regizorului James Ivory care, de altfel, și-a făcut public protestul). Și așa mai departe. Cu alte cuvinte, bășica, fără să fie oficializată, se îțește iarăși pe la cotituri. Numai așa se explică ecoul din S.U.A., în plin 1977, al celor două lucrări pe care vi le prezentăm mai jos și care evocă, una, documentar-dramaturgic, cealaltă, memorialistic, împrejurări și oameni din urmă cu trei decenii.

Radu Nichita RAPAPORT

**ARE YOU NOW
OR HAVE
YOU EVER BEEN**

Eric Bentley

*The investigation of these sources by the
American Scholastic Association, 1967-1968*

**„Sinteti în prezent
sau ați fost
vreodată...?”
de Eric Bentley**

Piesa cu acest titlu, publicată în 1974, și-a croit drum treptat, până la a cunoaște, în 1977, aproape treizeci de puneri în scenă diferite de-a lungul și de-a latul S.U.A. Premiera englezească, în iunie 1977, a fost socotită unul dintre evenimentele stagiunii londoneze.

Autorul, cunoscut teoretician,

critic și traducător de teatru (el este acela care a făcut cunoscute publicului american câteva dintre operele de frunte ale lui Bertolt Brecht), debutează ca dramaturg la venerabila vîrstă de șaizeci și cinci de ani. El condensează pentru trei ceasuri de spectacol sute și sute de ore ale audierilor de martori din **show-business**, stenografiate cuvînt cu cuvînt și tăcere cu tăcere de-a lungul anilor cît filmul și teatrul au constituit principala țintă a Comisiei pentru Cercetarea Activităților Anti-Americane. Firește, Eric Bentley a trebuit să lase de o parte zeci și zeci de personaje. Printre alții, pe Robert Taylor și Adolphe Menjou, a căror fervoare de delatori nu a făcut decît să dubleze, fără conflict propriu-zis, îndemnul la delațiune ale Comisiei. Căci a denunța, «a da nume» cum se spunea acolo, era proba de foc a «martorilor».

Pun cuvîntul «martori» în ghilimele, pentru că acest termen de convocare sau somare a cuiva să se prezinte în fața Comisiei implica prin însăși presupunerea de a avea cunoștință mai apropiată de «pericolul roșu», perspectiva de a trece pe banca acuzaților, într-o instanță judiciară în toată puterea cuvîntului (Comisia era numai un for de anchetă al Congresului). Jurisprudența, deși diferită de uzanțe cunoscute, este clară. Pentru cititorul de la noi, dialogul cere doar explicarea celor două amendamente la Constituția S.U.A. sub adă-

postul cărora încearcă să se apere deseori «martorii». Primul amendament garantează constituțional libertatea de convingere și de asociere. Amendamentul al cincilea este acela care dă dreptul de a nu răspunde organelor statale în cazul cînd răspunsul respectiv poate constitui un motiv de auto-incriminare. Ce se poate întîmpla, de fapt, cu aceste libertăți individuale apare în piesă negru pe alb.

«Nici o asemănare dintre martori și persoane reale nu este întîmplătoare, spune în prefața sa autorul. **Aceste persoane și-au scris singure propriile replici direct în paginile de istorie. Deși am prescurtat stenograma și am mai ordonat-o pe ici-colo, nu am adăugat nici un cuvînt de la mine**». În ce privește persoanele reale care au format Comisia, Eric Bentley și-a luat o singură libertate. Dat fiind că pe parcursul anilor, componența Comisiei, firește, s-a mai schimbat, cei trei sau patru președinți și anchetatori succesivi au devenit pentru scenă cîte unul, denumit generic Președintele și respectiv, Anchetatorul. La fel și cu membrii de rînd ai Comisiei. Indicațiile de decor ale autorului cer doar sugerarea ambianței descrisă gazetărește pe vremea aceea în «**New York Times**»: «**zeci de reporteri urmăresc dezbaterile care au loc în fața a treizeci de microfoane, șase camere de televiziune și nenumărate lămpi cu magnezium**».

**LILLIAN
HELLMAN**

HER ACCLAIMED BESTSELLER—
A MEMOIR OF THE
WHICH-HUNTING, BLACKLISTING
YEARS OF THE 1950s

**SCOUNDREL
TIME**

WITH AN INTRODUCTION BY
GARRY MILLS

**„Vremea
canaliilor”
de Lillian Hellman**

Autoarea acestui **best-seller** american din 1977 va apărea ca «martor» al Comisiei într-una din cele mai scurte scene ale piesei cînd citește o declarație de numai cîteva minute. Dar o declarație care în 1952, cînd a fost făcută, a însemnat, potrivit unui comentariu al lui Eric Bentley, «cotitura de la care mc. chartismul a început să dea înapoi». Lillian Hellman este puțin cunoscută la noi ca scriitoare de teatru. Gemi Zamfirescu i-a pus în scenă la Naționalul din Iași, în 1938, sub titlul «Inocentele», piesa de debut, intitulată în original «Ora copiilor». Titlul volumului de memorialistică, «Vremea canaliilor», răsună ca un amar pendent la acesta. Istoricul Garry Mills, care o prefațează, o prezintă pe autoare după cum urmează: «**D-ra Hellman este nu numai femeia care ocupă un loc proeminent în dramaturgia americană, dar și în istoria noastră. Operele ei pentru scenă nu erau atît de fătîș politice ca cele reprezentate, de**

exemplu, de Teatrul Muncitorilor, ceea ce constituie o explicație că d-ra Hellman a scăpat primei reprize a anchetării Hollywoodului, deși se număra printre scenariștii de cea mai mare popularitate. În orice caz, nu datorită neadaptării ei la cauzele radicale fusese ignorată. Biografia publică a d-rei Hellman cuprindea destule lucruri scrise, spuse și făptuite ca să fină de cold membrilor Comisiei în nopțile friguroase cînd tot omul se gîndește că, poate, îl pîndește șomajul. În afară de aceasta, timp de zeci de ani, d-ra Hellman își împărțise viața cu a scriitorului Dashiell Hammett care a fost probabil comunist. Dar mai mult decît oricînd, ea a atras atenția vînătorilor de comuniști prin faptul că prezidase Conferința Oamenilor de Cultură și de Știință pentru Pace a Lumii, ținută la Hotelul Waldorf-Astoria în primăvara lui 1949.

Și a mai fost odată alt Hollywood

Dmytryk:
«Ca îns
care mi-am
exprimat
o opțiune...»



Povestitorul:

Edward Dmytryk a compărut pentru prima oară în fața Comisiei la 29 octombrie 1947.

DMYTRYK. M-am născut la 4 septembrie 1908 în Grand Forks, Columbia Britanică, Canada.

ANCHETATORUL. Când și cum ați devenit cetățean al Statelor Unite, domnule Dmytryk?

DMYTRYK. Am primit cetățenia în 1939, la Los Angeles.

ANCHETATORUL. De cât timp sînteți regizor de film?

DMYTRYK. Din '39.

ANCHETATORUL. Pentru care studiouri lucrați?

DMYTRYK. RKO.

ANCHETATORUL. Pentru care studiouri ați lucrat în trecut?

DMYTRYK. Cea mai mare parte din timp, la Paramount.

ANCHETATORUL. Sînteți bun să enumerați Comisiei cîteva din titlurile filmelor pe care le-ați regizat?

DMYTRYK. Domnule Președinte, am cu mine o declarație pe care aș dori s-o citesc.

PREȘEDINTELE. Să văd declarația. (După ce se uită la ea). Declarația este neavenită în ceretarea de față. Comisia hotărăște că nu poate fi citită.

DMYTRYK. Domnule Președinte, ațita vreme cît declarația se referă la probleme ale efectului acestei cercetări...

PREȘEDINTELE. Comisia a calificat declarația drept neavenită. Anchetatorul șef va trece la interogatoriu iar dumneavoastră sînteți invitat să-i răspundeți.

ANCHETATORUL. Domnule Dmytryk, sînteți membru al Uniunii Regizorilor de Film?

DMYTRYK. Am sentimentul că aceste întrebări urmăresc să...

PREȘEDINTELE. O clipă. În ce calitate aveți «sentimente» cu privire la ce se urmărește? Dumneavoastră ați fost chemat aici numai pentru a răspunde la întrebări.

DMYTRYK. Aproape tuturor celorlalți martori li s-a dat dreptul de a răspunde după pofa inimii. Unii s-au bucurat de timp pentru...

ANCHETATORUL. Scuzați-mă, domnule Dmytryk. Dumneavoastră, cît timp vă trebuie ca să răspundeți dacă ați fost membru al Uniunii Regizorilor de Film? Cinci minute ar fi deajuns?

DMYTRYK. Mi-ajunge mult mai puțin decît cinci minute.

PREȘEDINTELE. Vă trebuiesc cinci minute ca să răspundeți dacă sînteți membru al Uniunii Regizorilor de Film?

DMYTRYK. Am spus: mult mai puțin decît cinci minute, domnule președinte.

PREȘEDINTELE. Puteți răspunde prin «da» sau «nu» la întrebarea dacă sînteți membru al Uniunii Regizorilor de Film?

DMYTRYK. Nu există multe întrebări la care se poate răspunde prin «da» sau «nu».

PREȘEDINTELE. Mă refer la întrebarea pe care ați auzit-o.

DMYTRYK. Aș prefera să-i răspund în modul meu personal.

PREȘEDINTELE. Aceasta este una dintre întrebările la care se poate răspunde prin «da» sau «nu».

DMYTRYK. Nu cred că îmi va cere

atîta timp, încît să vă plictisesc cu răspunsul meu, domnule președinte.

PREȘEDINTELE. Continuați.

DMYTRYK. Modul acesta de interogatoriu urmărește să provoace scindarea uniunilor într-o perioadă cînd abia am izbutit să le facem să conlucreze. Am făcut parte din conducerea Uniunii Regizorilor de Film.

ANCHETATORUL. Sînteți în prezent sau ați fost vreodată membru al Partidului Comunist?

DMYTRYK. Ei bine, domnule Stripling, aici sînt puse sub semnul întrebării drepturile constituționale.

PREȘEDINTELE. Cînd ați aflat de constituție? Spuneți-mi cînd ați aflat de constituție?

DMYTRYK. Prima oară am învățat despre constituție în liceu. UN MEMBRU AL COMISIEI. Să auzim răspunsul la cealaltă întrebare.

DMYTRYK. Am fost întrebat cînd am aflat că există o constituție.

ANCHETATORUL. Prima întrebare, domnule Dmytryk, a fost: sînteți în prezent sau ați fost vreodată membru al Partidului Comunist?

DMYTRYK. Foarte bine, domnilor, ațita vreme cît formulați întrebările pe înțelesul tuturor și cite una deodată, voi fi bucuros să răspund.

ANCHETATORUL. E o întrebare foarte pe înțelesul tuturor.

DMYTRYK. Domnul președinte mi-a pus altă întrebare.

PREȘEDINTELE. Retrag cealaltă întrebare.

DMYTRYK. Constituția nu cere ca unei asemenea întrebări să i se răspundă în modul în care doarește domnul Stripling să audă răspunsul. Din ce organizații fac parte, ce gîndesc și ce spun, nimic din toate acestea nu poate fi supus interogatoriilor Comisiei.

ANCHETATORUL. Așadar refuzați să răspundeți la întrebare.

DMYTRYK. Nu refuz să răspund. Am răspuns în felul meu personal.

ANCHETATORUL. Nu ați răspuns, dacă sînteți sau nu membru al Partidului Comunist.

DMYTRYK. Am răspuns spunînd că nu cred că aveți dreptul de a pune asemenea întrebări care...

ANCHETATORUL. Domnule președinte, este limpede că martorul urmează aceeași linie de conduită ca și...

PREȘEDINTELE. Martorul este pofit să părăsească sala.

Povestitorul:

Scenaristul Ring Lardner jr. a răspuns convocării Comisiei a doua zi după Edward Dmytryk.

ANCHETATORUL. Unde și când v-ați născut, domnule Lardner?

LARDNER. La 19 August 1915, Chicago, statul Illinois.

ANCHETATORUL. Profesiunea dumneavoastră?

LARDNER. Scriitor.

ANCHETATORUL. De câtă vreme sînteți scriitor?

LARDNER. De aproape zece ani. Domnule președinte, am pregătit o declarație pe care aș dori s-o citesc. (**Martorul înmînează declarația președintelui; o copie a declarației o înmînează anchetatorului.**)

PREȘEDINTELE. Domnule Lardner, Comisia a hotărît în unanimitate că, după ce veți depune ca martor, veți putea da citire declarației.

LARDNER. Mulțumesc.

ANCHETATORUL. Domnule Lardner, sînteți membru al Uniunii Scenariștilor de Film?

LARDNER. Domnule Stripling, dorința mea este de a colabora cu Comisia, dar această colaborare are anumite limite. Nu doresc să vă ajut să dizolvați uniunea respectivă sau să vă infiltrați în vreun fel în industria filmului, pentru a controla ceea ce poate să audă și să vadă poporul american în sălile de cinematografe.

PREȘEDINTELE. Domnule Lardner, în locul dumneavoastră, eu n-aș proceda ca ceilalți, sau nu veți mai da citire deloc declarației pe care ați pregătit-o. În

mod categoric vă sfătuiesc...

LARDNER. Domnule președinte, -permiteți-mi...

PREȘEDINTELE. ...să răspundeți la întrebarea care vi s-a pus.

LARDNER. Dar am...

PREȘEDINTELE. Întrebarea este: sînteți membru al Uniunii Scenariștilor de Film?

LARDNER. Am înțeles că mi se va permite să dau citire declarației, domnule președinte.

PREȘEDINTELE. Da, după ce veți fi terminat cu întrebările și răspunsurile.

LARDNER. Da.

PREȘEDINTELE. Dar nu ați răspuns încă la întrebări.

LARDNER. Bine, voi răspunde la întrebări, dar nu sînt de părere că ați dat o formulare clară declarației dumneavoastră, anume că mi se va permite să dau citire declarației mele.

PREȘEDINTELE. Bine. O voi formula cum cereți. Dacă refuzați să răspundeți la întrebare, nu veți da citire declarației. Acum este clar?

LARDNER. Acesta e un mod indirect de a spune că nu doriți ca eu să-mi fac publică această declarație.

PREȘEDINTELE. V-ați și hotărît să nu răspundeți la întrebare?

LARDNER. Nu. Voi răspunde la întrebare.

PREȘEDINTELE. Foarte bine. Atunci, poftim, răspundeți.

LARDNER. De acord, dar să mă lămuresc mai întîi în ce scop a fost pusă întrebarea.

PREȘEDINTELE. Noi sîntem aceia care avem calitatea să stabilim în ce scop se pun întrebări aici. Dorim să știm dacă sînteți membru al Uniunii Scenariștilor de Film.

LARDNER. Mai întîi...

PREȘEDINTELE. E o întrebare cum nu se poate mai simplă. Puteți răspunde prin «da» sau «nu». Nu vă cere nimeni să țineți un întreg discurs. Pentru oratorie știți că aveți loc oriunde în afara acestei săli.

LARDNER. Mă tem că nu-s foarte tare în oratorie. N-am să încerc. Dar dacă astăzi sînteți în stare să-mi cereți mie să vă răspund la o asemenea întrebare, mîine veți ajunge să cereți altcuiva să vă răspundă dacă crede în spiritualism.

PREȘEDINTELE. Prosti!

LARDNER. S-ar cuveni să...

PREȘEDINTELE. Pe semne că ați venit cu replicile prost învățate.

LARDNER. Ei bine, eu voi...

PREȘEDINTELE. Doresc să știu dacă puteți răspunde la întrebare prin «da» sau «nu».

LARDNER. Din moment ce puteți pune cuiva o asemenea întrebare, puteți prea bine să-l întrebați și dacă...

PREȘEDINTELE. Nu e treaba dumneavoastră ce putem noi **prea bine** să întrebăm. Vă întrebăm acum pe dumneavoastră: Sînteți membru al Uniunii Scenariștilor de Film?

LARDNER. Dar...

PREȘEDINTELE. Sînteți american?

LARDNER. Este o întrebare care...

PREȘEDINTELE. Iar americanii nu trebuie să se teamă să răspundă.

LARDNER. Ca american mă privește totodată și faptul dacă această comisie are dreptul să-mi pună o asemenea întrebare...

(...)

PREȘEDINTELE. Ați fost convocat aici în calitate de martor, da?



LARDNER. Domnule președinte...
PREȘEDINTELE. Sînteți sau nu sînteți aici ca martor?

LARDNER. Ca martor.

PREȘEDINTELE. Perfect. În cazul acesta, o Comisie instituită de Congres vă întreabă: sînteți membru al Uniunii Scenariștilor de Film? Răspundeți prin «da» sau «nu».

LARDNER. Ca să răspund, ar trebui...

PREȘEDINTELE. E clar. Anchetator, treceți la întrebarea următoare. Întrebarea cheie.

LARDNER. Dar aceasta a fost...

PREȘEDINTELE. Am spus să treceți la întrebarea următoare.

ANCHETATORUL. Domnule Lardner, sînteți în prezent sau ați fost vreodată membru al Partidului Comunist?

LARDNER. Iată încă o întrebare la care aș dori să pot răspunde.

ANCHETATORUL. Domnule Lardner, se anchetează aici dacă Uniunea Scenariștilor de Film, al cărei membru sînteți, fie că admiteți, fie că nu, are în rândurile sale comuniști. Comisia se străduiește să stabilească gradul de infiltrare comunistă în Uniunea Scenariștilor de Film.

LARDNER. Înteleg.

ANCHETATORUL. În cazul acesta, sînteți în prezent sau ați fost vreodată membru al Partidului Comunist?

LARDNER. Mi se pare că dumneavoastră urmăriți să discreditați Uniunea Scenariștilor de Film și, prin ea, întreaga industrie a filmului, lovind în întreaga noastră practică a libertății de expresie.

PREȘEDINTELE. Părăsiți scaunul de martor!

LARDNER. Mi-ați pus o întrebare la care...

PREȘEDINTELE. Părăsiți imediat scaunul de martor!

LARDNER. Din cauză că este o întrebare care...

PREȘEDINTELE (lovind cu ciocanul în masă). V-am somat să părăsiți scaunul de martor!

LARDNER. Cer să se ia notă că sînt forțat să...

PREȘEDINTELE. Sergent, evacuează martorul.

(Sergentul îl evacuează pe Lardner).

POVESTITORUL Dmytryk. Lardner și opt colegi de-al lui au fost condamnați la închisoare. Întimplător, președintele din

acel timp al Comisiei, senatorul J. Parnell Thomas, dovedit ca autor al unor mari fraude fiscale, a luat același drum cu el. Ironia soartei (și a justiției americane) a făcut ca aprișul senator să invoce în apărarea sa același amendament constituțional pe care îl recuzase în raport cu cei zece de la Hollywood. Spre deosebire de acesta, J. Parnell Thomas s-a bucurat însă de o grațiere acordată lui personal de către președintele S.U.A., Harry Truman. Înainte de a părăsi închisoarea, a mai dat o dată ochii cu Ring Lardner jr. Acesta, în amintirile sale, a relatat înfîlîirea.

LARDNER. Uniforma albastră a în-

Primul martor din industria filmului care a recunoscut că a avut vreodată calitatea de membru de partid a fost Larry Parks, vedetă a două filme abia lansate, «Povestea lui Al Jolson» și «Al Jolson cîntă iarăși». Larry Parks a fost interogată de comisie o zi întreagă, la 21 martie 1951.

Dimineața

(...)

ANCHETATORUL. Domnule Parks, unde și cînd v-ați născut? **PARKS.** La o fermă din Kansas. Orașul cel mai apropiat ar fi,



Parks: în ședința de dimineață, apoi seara: «Nu am sentimentul că am făcut ceva rău...»

chisorii atîrna prea largă pe bărbatul obosit și transpirat care se apropia încet de mine în timpul uneia din plimbările în dreptunghiul curții. Eu, după o zi de muncă relativ silnică și total birocratică la Biroul de Clasificare, mă simțeam, în aceeași uniformă, ca scos din cutie. Pe el, însă, serviciul îl obliga în plină lună august să stea la soare toată ziua. Era custodele secției de tineret galinaceu la ferma de păsări a Școlii Federale de Reeducare din Danbury, statul Connecticut. Pierduse simțiri din greutate iar obrazul, buclat și îmbujorat la ultima noastră înfîlîire, îi era acum adînc brăzdat și palid. Cu toate acestea, eu l-am recunoscut, dar și el pe mine. Nu ne-am vorbit. Ce-i drept, ar fi fost destul de greu să reinnodăm firul.

cred, Olathe.

ANCHETATORUL. Fiți bun și relați-ne datele privitoare la studiile dumneavoastră.

PARKS. Eram copil cînd m-am mutat la Illinois, am urmat liceul la Joliet, am absolvit universitatea din Illinois, luînd o diplomă principală în chimie și una secundară în fizică. Uneori mă mir eu singur cum de-am ajuns la meseria pe care o practic acum.

ANCHETATORUL. Domnule Parks, s-au depus aici mărturii privind unele organizații din Hollywood, ca Laboratorul Teatral al Actorilor. Ați avut legături cu vreuna din aceste organizații?

PARKS. Am avut.

ANCHETATORUL. Sînteți bun să ne indicați care? Vă voi înmîna o listă.

PARKS (în timp ce consultă o foale de hîrtie). Da, cunosc în-deaproape Laboratorul Teatral al Actorilor.

ANCHETATORUL. Ați ocupat vreo funcție în această organizație?

PARKS. Am fost o vreme casier onorific. (Citește lista în tăcere).

ANCHETATORUL. Continuăți.

PARKS. Am fost membru al Comitetului Cetățenesc Independent pentru Arte, Știință și Meserii din Hollywood.

PREȘEDINTELE. Vom fi obligați să cerem fotografiilor să ne lase să vedem mariorul.

ANCHETATORUL. Acum, ca să ne întoarcem la Laboratorul Teatral al cărui casier ați fost...

PARKS. Cu numele, da.

ANCHETATORUL. Ce înseamnă «cu numele»?

PARKS. Funcția mea consta în a semna o serie de cecuri. Asta e tot ce știu în materie de probleme financiare.

ANCHETATORUL. Fiți bun și spuneți Comisiei dacă în aceste diferite organizații se aflau sau nu comuniști?

PARKS. La această întrebare pot răspunde că da.

ANCHETATORUL. Dacă-i așa, cine erau acești comuniști?

PARKS. Nu știu. În cadrul Laboratorului Teatral lucrau și comuniști. Dar Laboratorul nu era sub nici o formă o organizație comunistă.

ANCHETATORUL. În cazul acesta, existau comuniști în alte organizații din care spuneți că ați făcut parte?

PARKS. Nu știu.

ANCHETATORUL. Dar că în Laboratorul Teatral existau membri ai Partidului Comunist, asta vă aduceți aminte, da?

PARKS. E adevărat.

ANCHETATORUL. Încercau acești membri ai Partidului Comunist să preia controlul?

PARKS. Nu. Laboratorul era o școală de actorie și un loc unde actorii puteau să arate publicului ce sînt în stare să joace.

ANCHETATORUL. În cazul acesta, cu ce prilej ați observat că în această organizație existau comuniști?

PARKS. Îi cunoșteam ca atare.

ANCHETATORUL. Dacă-i așa, în ce împrejurări i-ați cunoscut în calitatea lor de comuniști?

(O pauză).

PARKS. După părerea mea, este o mare deosebire între a fi fost comunist în 41 și a fi comunist

în 51. (O pauză). În 41 am fost membru al Partidului Comunist. (...)

ANCHETATORUL. Sinteți bun să ne spuneți ce știți despre organizația Partidului Comunist în perioada respectivă?

PARKS. Ca să vă spun drept, cred că din punctul lor de vedere eram un membru destul de prost. Nu am luat parte la prea multe ședințe. Poate zece, douăsprezece, cincisprezece. Ce știu eu despre Partidul Comunist înseamnă foarte puțin.

ANCHETATORUL. Știți dacă scriitori sau actori din Hollywood erau membri ai vreunei secții sau ai unui grup anume al Partidului Comunist?

PARKS. Știu că unii actori formau un grup care ținea ședințe. Altceva nu știu.

ANCHETATORUL. În cazul acesta, existau mai multe grupuri din care făceau parte actorii după adresa la care locuia fiecare?

PARKS. Nu știu să vă spun nimic sigur. Nu am impresia.

ANCHETATORUL. Ei bine, atunci, cine era președintele grupului?

PARKS. Nu am cunoștință să fi avut un președinte.

ANCHETATORUL. Dacă-i așa, cine era secretarul?

PARKS. Nu-mi amintesc. Nu știu dacă exista vreo conducere anume.

ANCHETATORUL. În cazul acesta, cui plăteați dumneavoastră cotizațiile?

PARKS. Mi-e greu să răspund, deoarece în cele câteva rînduri cînd mi-am plătit cotizațiile a fost de fiecare dată unor persoane diferite.

ANCHETATORUL. În cazul acesta, răspundeți-ne: se difuzau membrilor tipărituri ale Partidului Comunist?

PARKS. Se găseau de vînzare broșuri pentru eventualii cumpărători.

ANCHETATORUL. Cine era însărcinat cu difuzarea sau vînzarea?

PARKS. Nici asta nu știu. Broșurile erau acolo. Dacă vroiai, le cumpărai.

ANCHETATORUL. Dacă-i așa, se ținea secret cine anume difuzează literatura de partid?

PARKS. Nu.

(O pauză).

ANCHETATORUL. Care era numărul de membri ai celei de partid?

PARKS. Dacă se ridica la... poate zece, poate doisprezece.

ANCHETATORUL. Aceleași persoane din 41 pînă în 45 sau se mai și schimbau?

PARKS. Nu am participat cu regularitate la ședințe. Uneori se întîmpla să văd pe cîte unii pe care nu-i cunoșteam și apoi nu-i mai vedeam niciodată.

ANCHETATORUL. Conducătorii partidului își făceau din cînd în cînd apariția în fața dumneavoastră... să spunem, persoane din răsăritul Europei?

PARKS. Nu, nu-mi amintesc să fi văzut vreodată pe cineva important.

ANCHETATORUL. Pe V.J. Jerome îl cunoașteți?

PARKS. Nu cred că l-am văzut vreodată.

ANCHETATORUL. Pe Lionel Stander îl cunoașteți?

PARKS. L-am cunoscut.

ANCHETATORUL. Ați participat la vreo ședință a Partidului Comunist la care a fost și el?

PARKS. Nu-mi amintesc să fi participat la vreo ședință a Partidului Comunist la care a fost și Lionel Stander.

ANCHETATORUL. Aveți cunoștință că e membru de partid?

PARKS. Nu. (O pauză). Dacă-mi permiteți, domnule, aceste... Aș prefera să nu pomenesc nume. Nu cred că este corect față de oameni. M-am prezentat aici la convocarea dumneavoastră. Vă voi spune tot ce știu despre mine însumi, deoarece am sentimentul că nu am făcut nimic rău, și voi răspunde oricăror întrebări care mă privesc pe mine. Dar aș prefera să nu pomenesc numele altora.

(...)

După amiază

MANDEL (avocatul lui Larry Parks). Domnul Parks dorește să-și spună părerea cu privire la cererea Comisiei ca domnia sa să dea nume.

PREȘEDINTELE. Și-a exprimat-o destul de pe larg azi dimineață. Comisia mai are cîteva întrebări. Poate ne vor ajuta să aflăm și ce dorește să spună domnul Parks.

MANDEL. Ceea ce are de spus domnul Parks își are locul acum. Nu sînt de părere că ne putem pronunța înainte de a-l asculta. Îi sînt necesare doar trei minute. În lumina faptului că a cooperat fără nici o rezervă cu onor Comisia, cred că are dreptul să ceară să i se acorde aceste trei minute.

PREȘEDINTELE. Cît mai scurt, domnule Parks.

PARKS. Mă voi strădui. (O pauză)

Cariera mai importantă decît conștiința?

ză). Domnule președinte, ca să fii un actor bun, trebuie să simți cu toată ființa ta ceea ce faci. Așa cum v-am mai spus, dimineața de azi și după amiaza sînt cele mai grele pe care le-am trăit vreodată și aș vrea ca... dacă ar fi cît de cît posibil să... Vedeți dumneavoastră, există o mică deosebire între a ședea acolo și a ședea aici, și dacă v-ați putea schimba locul cu al meu... Familia mea are o tradiție îndelungată în țara aceasta. Ai mei au luptat în Războiul Revoluționar ca să făurească țara aceasta și să creeze guvernul pe care Comisia îl reprezintă aici... Am doi băieți, unul de treisprezece luni, altul de două săptămîni. Este aceasta tradiția pe care dumneavoastră v-ar plăcea s-o transmiteți copiilor dumneavoastră? În ce scop?... Copiii sînt la fel de nevinovați cum sînt și eu, sau dumneavoastră sau alții pe care i-ați audiat... Nu cred că m-aș afla astăzi aici dacă n-aș fi o vedetă, deoarece dumneavoastră știți la fel de bine ca mine, chiar mai bine, că nu cunosc **nimic** care să poată prezenta vreo importanță pentru țara mea. Cred că din cauza aceasta, cariera mi-a fost distrusă, și aș fi bucuros să nu trebuiască să... Nu mă puneți să aleg între a fi acuzat de dispreț față de această Comisie și a mă țîrî în noroi ca informator. În ce scop? Eu nu numesc aceasta o opțiune. Nu este corect. Nu este sportiv. Nu este în spiritul Americii (...) Nu cred că acesta este modul american de a face dreptate pentru o eroare de gîndire, dacă eroare a fost, fără nici o altă intenție decît o viață mai bună în țara aceasta. Nu este bine să fiu pus în fața unei asemenea opțiuni. Cred că nu este bine pentru însuși scopul în vederea căruia a fost creată această Comisie, Dumnezeu știe, e destul de greu să compari în fața acestei Comisii și să spui adevărul. Puteam, din partea mea, alege și cealaltă cale. Nu am făcut-o. Am optat să mă prezint și să declar adevărul. Dacă mă obligați acum să... Dumneavoastră înșivă faceți cu neputință ca altcineva să se mai prezinte și să vă declare adevărul... Vă rog, din suflet, nu mă siliți să dau nume.

Seara

Publicul prezent la audieri în timpul dimineții și după amiezii lipsește. Sînt de față numai Comisia, anchetatorul, Parks și avocatul lui Parks.

PREȘEDINTELE. Domnule Parks, vă vom cere cooperarea în cadrul unei ședințe închise pentru o depozitie care nu va fi dată publicității pînă la timpul necesar sau deloc în cazul cînd Comisia va găsi de cuviință. **(O pauză).** Avocatul martorului cere lămuriri suplimentare?

MANDEL. În cazul cînd clientul meu nu răspunde la unele întrebări nici în ședință închisă, intenționează Comisia să-l trimită în judecată pentru atitudine de dispreț față de Congres?

PREȘEDINTELE. Comisia nu amenință pe nimeni.

MANDEL. Pentru a-și clarifica modul de a gîndi, clientul meu trebuie să fie informat asupra consecințelor...

PREȘEDINTELE. Dacă domnul Parks se pune singur în situația de a fi acuzat de dispreț față de Congres, se prea poate ca onor Comisia să facă formele de trimiteri în judecată. Dar se poate la fel de bine și invers. Sînteți satisfăcut de răspuns?

MANDEL. Vă cer îngăduința de a mai zăbovi un minut asupra acestei probleme. În lumina atitudinii de colaborare cu Comisia a domnului Parks... și toți cei de față îi înțelegem motivele... Domnia sa se simte atît de stînjinit de cele ce i se cer... Și dacă ar fi cît de cît convins că informațiile ce i le cereți prezintă vreo importanță, vi le-ar da bucuros... E vorba doar de acel pic de demnitate fără de care omul nu poate trăi. Îi pierzi și trebuie apoi să umbli prin Hollywood. Să te uiți în ochii soției, ai copiilor, ai prietenilor. Picul acesta de demnitate, pe el vrei să-l salvezi. Deși nu-i cer onor Comisiei să se angajeze prin vreo promisiune față de clientul meu... El este în situația de a sacrifica brațul cu cangrena pentru a salva trupul. Tot restul vieții, va trebui să umble fără un braț! Eu personal îmi dau seama care sînt telurile Comisiei și atitudinea noastră, a amîndorura, a fost una de cola-

borare: vrem s-o ducem pînă la capăt, fără rezerve. Dar dacă pentru aceasta i se cere un pret care... Permiteți-mi să-i prezint poziția în alte cuvinte. Păreră domniei sale este că va sacrifica orbește totul fără ca dumneavoastră să cîștigați nimic.

PREȘEDINTELE. Domnule avocat, Comisia nu este răspunzătoare pentru situația în care se află clientul dumneavoastră. Noi sîntem răspunzători aici pentru situația noastră. **(Scurtă pauză).**

ANCHETATORUL. Domnule Parks, cine erau membrii celulei Partidului Comunist din care ați făcut parte?

(Pauză).

PARKS. Dar tocmai la asta m-am referit pînă acum. Asta-i problema. Vă spun cînsti, probabil că nu ați mai văzut alt om la pămînt... atît de la pămînt, cum sînt eu acum. Lupt pentru un principiu. Cred că dacă ideea de americanism are ceva de a face cu cazul acesta... lată la ce mă refeream. Nu cred că-i șade bine Comisiei să mă oblige să fac asta. Nu cred că e în spiritul scopurilor Comisiei. Iată, cînsti, ce simt eu. Nu cred că e corect. Nu cred că e în spiritul adevăratului americanism. Oamenii pe care i-am cunoscut, domnilor, nu reprezintă un pericol pentru țara aceasta. Ei sînt oameni la fel ca mine. (...) Nu refuz să răspund la întrebarea care mi-a fost pusă, dar cred cu tărie că aici se procedează greșit. Nu cred că poporul american va fi de acord cu modul cum... **UN MEMBRU AL COMISIEI.** Domnule Parks, față de poporul american sîntem deopotrivă răspunzători fiecare. Mie unuia nu-mi place să mă învețe altul care mi-i datoria.

PARKS. Nu încerc să vă învăț nimic.

PREȘEDINTELE. Martorul a declarat că nu **refuză** să răspundă. Așadar am înțeles că **este gata** să răspundă.

Și în cele din urmă, după o hărțuială care s-a prelungit pînă noaptea tîrziu, Larry Parks a răspuns. Peste doi ani, la 15 iulie 1953, el adresa Comisiei o scrisoare prin care își auto-înfierea ezităările și se dezicea complet de cele cîteva idei înaintate cărora le dăduse glas în 1951. Monologul epistolar inclus în piesa lui Bentley sub titlul **«Noaptea»**, era o tentativă desnădăjduită de a salva «trupul» carierei sale. Inutil.

Povestitorul:

La 25 aprilie 1951, Edward Dmytryk, care ispășise împreună cu «cei zece din Hollywood» o condamnare pentru «dispreț față de Congres», a fost convocat pentru a doua oară în fața Comisiei.

ANCHETATORUL. Domnule Dmytryk, cînd considerați că v-ați retras din Partidul Comunist?

DMYTRYK. (...) Ca ins care mi-am exprimat o opțiune atunci cînd am compărut în fața Comisiei în '47, am simțit că mai bine n-o dezminț pînă la Curtea Supremă, care urma să decidă dacă aveam dreptate sau, dimpotrivă, greșisem, ceea ce a și decis, trimițîndu-ne la închisoare. Să încep să strig atunci «nene, iartă-mă», ar fi fost ca și cum aș fi vrut să scap de pușcărie. Dar eu, în sinea mea, și luasem hotărîrea ca imediat ce-mi expira condamnarea să recunosc printr-o declarație în justiție că fusesem comunist. În cele din urmă, am dat o asemenea declarație încă în timp ce eram înăuntru.

ANCHETATORUL. Cine v-a luat declarația?

DMYTRYK. Doi avocați. În prezența directorului închisorii Mill Point. **(Pauză).** Am auzit tot felul de zvonuri. Unul, că MGM mi-ar fi oferit o slujbă de cinci mii pe săptămînă cu condiția să dau o asemenea declarație. Al doilea, că «în închisoare s-au



«Am depus în scris»
Elia Kazan în 1952

ținut de capul lui Dmytryk, au exercitat presiuni asupra lui și asta-i motivul pentru care a declarat ce-a declarat». N-a existat nici o presiune, nu mi s-a oferit nici o răsplată și nici o slujbă...

«Refuz să-l caracterizez pe Kazan» Tony Kraber și avocatul său în fața Comisiei



ANCHETATORUL. Cu alte cuvinte, a fost o declarație dictată de propria conștiință.
DMYTRYK. Absolut.
(...)

Povestitorul:

Regizorul Elia Kazan a compărut în ședință închisă la 10 Aprilie 1952.

ELIA KAZAN (citește). Am fost membru al Partidului Comunist din 1934 pînă în 1936. Pe toată durata celor 19 luni cît am făcut parte din partid, am fost într-o organizație formată din membri ai lui Group Theater. **(Elia Kazan dă citire în continuare numelor de actori, regizori și scriitori comuniști care făceau parte din organizație).** Scenaristul Tony Kraber este acela care m-a adus în Partid... O copie a acestei depozitii depusă aici sub jurămint am încredințat-o domnului Spyros P. Skouras, președintele companiei 20th Century Fox.

ANCHETATORUL. Domnule Kazan, numai datorită sprijinului unor oameni ca dumneavoastră, avem astăzi posibilitatea de a aduce la cunoștința poporului american complotul comunist pentru dominația lumii.

Povestitorul:

Tony Kraber a fost convocat în fața Comisiei trei zile mai tîrziu.

ANCHETATORUL. Domnule Kraber, ați fost membru al unei organizații a Partidului Comunist în 1934 sau 35 în cadrul lui Group Theater?

KRABER. Consider această întrebare o încălcare a drepturilor mele și refuz să răspund pe temeiul primului amendament la Constituție și al celui de al cincilea amendament.

ANCHETATORUL. Domnul Elia Kazan a declarat aici sub jurămint că a fost membru al unei organizații a Partidului Comunist în cadrul lui Group Theater, adus de către Tony Kraber.

KRABER. E vorba de același Kazan care a semnat contractul de o jumătate de milion de dolari a doua zi după ce a dat nume Comisiei dumneavoastră?

ANCHETATORUL. Schimbă aceste fapte?

KRABER. Dumneavoastră v-ați vî-

Dar cine era Mc. Carthy?

de frații pentru o jumătate de milion de dolari?

UN MEMBRU AL COMISIEI. Susțineți că domnul Kazan e sperjur?

KRABER. Refuz să-l caracterizez în vreun fel pe domnul Kazan. **ANCHETATORUL.** L-ați adus pe domnul Kazan în Partidul Comunist?

KRABER. Refuz să răspund pe temeiul primului amendament la Constituție și al celui de al cincilea amendament.

Lillian Hellman:
Elia Kazan în ajunul depozității

Elia Kazan, căruia toată lumea îi spunea, nu știu de ce, Gadge mi-a povestit că Spyros Skouras îl prevenise că în cazul când nu avea să devină ce se numea pe vremea aceea «un martor binevoitor», atunci el, Kazan, nu va mai apuca să facă în vecii vecilor alt film la Hollywood. Dar până să-mi povestească istorioara asta atât de simplă, petrecusem amândoi o jumătate de oră cam ciudată în «Salonul de stejar» al restaurantului «Plaza». Nu puteam pricepe ce tot îngăima Gadge, el fiind genul de om căruia îi place să vorbească răspicat, și de aceea, sub pretextul că aveam de dat un telefon, m-am ridicat și într-adevăr am dat unul, lui Kermit Bloomgarden, producătorul pieselor mele ca și al «Morții unui comis voiajor» al lui Miller pe care Kazan le pusese în scenă (Kermit și Gadge se cunosteau din tinerețe, eu niciodată nu l-am cunoscut îndeaproape pe Kazan). I-am relatat lui Kermit la telefon că nu știam de ce Kazan mă invitase la un pahar și că nu înțelegeam ce tot încerca să-mi spună.

— Îți spune că s-a hotărât să se comporte ca un martor binevoitor. Știu, fiindcă mi-a spus-o și mie azi de dimineață.

M-am întors de la telefon la masă și am mai stat de vorbă câteva minute, cît mi-a trebuit ca să inventez o întâlnire urgentă. Apoi, în fața restaurantului, în ploale, în timp ce așteptam un taxi, am tăcut amândoi, pînă cînd Kazan a spus:

— Cred că pentru tine e OK să faci ce vrei. Probabil ești din aceia care cheltuiesc tot ce câștigă.

Săptămîni de-a rîndul mi-am bătut capul ce vor fi vrut să zică aceste vorbe ale lui, pînă cînd, de o dată, mi-am adus aminte de bunică-



Lillian Hellman astăzi

mea care obișnuia să-și consoleze prietenii sau rubedeniile lipsite de averea ei, spunîndu-le: «Zău, dragă, n-ai ce să regreti. Bani, cînd nu-i ai, te scutesc de povara lor».

Povestitorul:

Convocată la Washington în mai 1952 pentru a răspunde cu privire la acuzațiile lui Martin Berkeley, Lillian Hellman a adresat o scrisoare președintelui Comisiei.

LILLIAN HELLMAN. Stimate domnule Wood. Avocatul meu m-a sfătuit să folosesc dreptul pe care mi-l dă constituția de a refuza să răspund oricăror întrebări privitoare la opiniile mele publice, la persoanele cu care m-am asociat sau la activitățile mele, și care mă pot pune în situația de a mă auto-incrimina. Nu doresc să invoc acest drept. Nu am nimic de ascuns Comisiei dumneavoastră, și nu există nimic în viața mea de care să-mi fie rușine. Sint hotărîtă să depun mărturie în fața reprezentanților guvernului nostru cu privire la propriile mele opinii și activități, indiferent de riscurile pe care această mărturie le-ar comporta pentru persoana mea. Dar avocatul meu m-a informat că, din momentul în care răspund întrebărilor privitoare la mine însămi, am renunțat la drepturile de care mă bucur în lumina amendamentului al cincilea, și ca atare, pot fi obligată prin lege să răspund și întrebărilor privitoare la alte persoane. În ca-

zul cînd refuz, pot fi trimisă în judecată pentru dispreț față de Congres. Aceasta este foarte greu de înțeles pentru un profan. Există însă un principiu pe care îl înțeleg. Anume că nu doresc nici în prezent și nici în viitor să dau un răspuns unor persoane cu care, fiind asociată în trecut, s-au dovedit pentru mine complet nevinovate de declarații și fapte care să fi fost neioale ori subversive. Nu-mi place activitatea subversivă sau trădarea în nici o formă și dacă le-aș fi observat, aș fi considerat de datoria mea să le aduc la cunoștința autorităților în drept. Dar să fac rău unor oameni nevinovați pe care i-am cunoscut cu mulți ani în urmă, aceasta, pentru a-mi salva propria piele, mi se pare și inuman, și indecent, și dezonorant. Nu pot să-mi răscolesc conștiința pentru a o ajusta după moda din acest an și nu o voi face, deși nu sînt o persoană care duce activități politice și nu m-as simți la largul meu în nici o grupare politică. Am fost crescută în spiritul unor vechi tradiții americane și sînt unele lucruri simple și de la noi de-acasă care mi-au intrat bine în minte: să mă străduiesc să spun adevărul, să nu depun mărturie falsă, să nu fac rău aproapelui, să fiu credincioasă țării mele. Aceste idealuri de onoare tradiționale le-am respectat întotdeauna și le-am slujit pe cît mi-a stat în puteri. Sint convinsă că veți împărtăși aceste reguli de la sine înțelese de demnitate omenească și că nu-mi veți cere să încalc buna tradiție americană din care ele izvorăsc. Sint hotărîtă să renunț la dreptul de a nu mă auto-incrimina și să vă spun tot ce doriți să aflați cu privire la propriile mele păreri sau activități în cazul cînd Comisia dumneavoastră se va abține să-mi ceară să numesc alte persoane. A Dvs. respectuoasă, Lillian Hellman.

POVESTITORUL. Președintele a informat-o pe Domnișoara Hellman că, examinînd cererea ei, Comisia «nu se poate pune în situația de a se tocni cu martorii». Domnișoara Hellman a invocat amendamentul al cincilea.

Lillian Hellman despre depozitia lui Lillian Hellman

19 mai. Mi-am cumpărat o rochie Balmain, și frumoasă, și scumpă. Știu că-l o nebulie, că mult timp de-aici încolo n-am să-mi mai pot permite, dar mai știu și că mă voi simți mai bine dacă o voi purta «acolo». (...) 20 mai. În timpul unei nopți de insomnie, îmi dau seama de ce venisem la Washington mai devreme decît era necesar. Cu cinci zile în urmă, la New York, fusesem invitată la masă la Lennie (Leonard) Bernstein. După masă, a venit Harry (nu-i dau aici numele adevărat; e un om bătrîn acum și apariția lui în fața Comisiei l-a distrus și cariera,

Lillian Hellman: „Vremea canaliilor“

și sănătatea). Cu toții eram nerăbdători să-l auzim ce spunea, fiindcă înainte cu două săptămîni compăruse în fața Comisiei, și se purtase cu un martor care refuză să coopereze. Se înțelege că mai ales eu eram nerăbdătoare, deși nimeni de acolo nu aflase ce mă aștepta. Lui Harry îi făceau plăcere atenția și admirația, și de aceea mi-era simpatic. Sau, mai precis, mi-a fost, pînă l-am auzit spunînd că avocatul lui îl pusese să învețe pe dinafară răspunsurile la douăzeci și cinci de întrebări posibile. Din clipa aceea, a intrat în mine o frică altă de mare, înclt n-am mai fost în stare să simt nimic altceva.

(...)
Este cu neputință să admiti că un om deștept și în toată firea nu este în stare să-și dea seama dinainte cum se va comporta în fața forței. Totul a fost hotărît cu atîta vreme în urmă, cînd erai tînăr, și se leagă de ideea pe care încă din copilărie ți-ai făcut-o despre mindrie sau demnitate. Cred că de aceea nu-mi plac îndeolile avocatului meu, strecurate așa, din cînd în cînd, că în fața Comisiei, aș putea să-mi schimb atitudinea. În cel mai rău caz, aș putea să dau în gropi, dar atîta tot. Mi-aduc aminte ce-mi spusese o dată Louis Aragon și mi-a confirmat și Camus, în unica discuție pe care am avut-o cu el. Anume că în rezistența din Franța, în timpul războiului, exista un cuvînt de ordine, ca la torturi să nu cedezi cît te poți putea, și atîta timp cît te este necesar alor tăi să se „dea la fund“, dar să nu te lași ucis și nici schilodit din clipa cînd nu mai dăunează nimănui dacă vorbești. Nimeni însă nu a fost aici schilodit și mi-l silă de comparația care se face între tortura mentală și un braț rupt sau o unghie smulșă. La naiba cu importanța pe care ne-o dăm!

(...)
Audierea mea era programată pentru 21 mai 1952 la unsprezece dimineața. Joe Rauh (avocatul lui Lillian Hellman n.n.) îmi ceruse să fiu la el la birou la opt și jumătate. Am încercat să dorm, n-am reușit, am încercat să citesc, am făcut două băi fierbinți. Toată noaptea m-am străduit să aflu ce se petrecea în mine — «a fi lucid» fusese doar un precept la ordinea zilei pe timpul tineretii mele. Și m-am lăsat păgubașă în zori cu un fel de haz păgubos. Trecuse vremea auto-interogațiilor. Venise vremea să fiu interogată de alții. (...) Rauh, asistentul lui Daniel Pollitt și cu mine, am luat un taxi pînă la clădirea guvernamentală unde funcționa Comisia. Îmi amintesc că în sinea mea mi-am spus: «— A grijă să nu-ți fie rușine cînd ai să ieși de aici. Mai mult nu-ți cere nimeni.»

(...)
Întrebările de început au fost cele obișnuite. Numele, profesiunea, titlurile pieselor mele. Nu le-a trebuit mult ca să ajungă la ce-l interesa de fapt. Cînd am lucrat la Hollywood,

Am încercat în două rînduri pînă acum să scriu despre ceea ce se numește «perioada Mc.Carthy», dar niciodată n-am fost prea mulțumită de ceea ce scriam. Motivele pentru care nu mă simțeam în stare să scriu despre vremea aceea, și tristă, și comică, și mizerabilă din istoria noastră, îmi sînt limpezi, deși multă lume se gîndește că n-o fac din cîine și din ce rațiuni misterioase. Nimic mai simplu. Și eu, ca toată lumea, am alergat mele, care, se știe, sînt greu de explicat. De data asta mi-am spus că, dacă le atac fără mînuși, poate le vin de hac (...). Nu era pentru prima oară cînd confuziile unor oameni cinstiți se pomeneau prinse din aer de către niște canale de două parale care, trăgînd cu urechea la citeva măsuri cu priză la un anumit public, le transformau într-o operă a dezordinii publice, pusă în scenă și cîntată, așa cum se vede din arhivele Congresului, ca într-o casă de nebuni. Ca să-i zăpăcești de cap pe neștiutori, nu trebuie niciodată mai mult decît o temă, una simplă, directă, fără subtilități. Tema anti-Roșie fusese ușor de ales de la gunoi nu numai pentru că ne temem de socialism, dar mai ales, cred eu, pentru a distruge ce mai rămăsese din Roosevelt și din opera lui, uneori de o concepție înaintată. Grupul Mc.Carthy, termen destul de larg pentru toți băleții, și combinații de culise, și membri ai Congresului, și birocrați de la departamentul de stat, și agenți de teren ai CIA — aleseseră frica anti-Roșie cu mai mult cinism, poate, decît Hitler rasismul. Dar este cu neputință să-ți aduci aminte de fața de bețivan a lui Mc.Carthy, dese ori abtîguită, ca să folosesc și eu un cuvînt la modă, cu aerul că-și bătea joc, el însuși, de cel care-l luau în serios, crezîndu-l că ar fi fost în stare și de altceva serios decît coșmarurile sale de mahmureală. (...) Pînă către sfîrșitul anilor '40, crezusem că oamenii cuști, intelectualii, trăiau în numele convingerilor pe care le proclamau și țară: libertatea gîndirii și libertatea de expresie, dreptul fiecărui om de a avea propriile sale convingeri, și de aici, angajarea mai mult decît implicită de a veni întru-ajutorul celor persecutați. Dar foarte puțini au mișcat un deget la apariția lui Mc.Carthy și a băleților lui. Aproape toți, fie prin ce-au făcut, fie prin ce n-au făcut, au contribuit la mc.charthysm, alergînd ca după un cortegiu de circ care nici nu se sinchisea să-i la și pe ei. Atunci, ca și acum, m-am simțit păcălită de aberația în care crezusem. Da, nimic nu mă îndreptășise să cred că intelectualii americani ar fi oameni gata să lupte pentru ceva, în cazul cînd, procedînd astfel, puteau să-și creeze prejudicii.

cu ce studiouri, care luni din care an, cu o misterioasă insistență asupra lui 1937 (timpul cît fusesem în Spania, pe vremea războiului civil, m-am gîndit eu, dar nu la asta se refereau). Am cunoscut vreodată un scriitor cu numele de Martin Berkeley? (Nu-l întîlnisem niciodată, dar niciodată, deși ulterior, Hammett susținea că în cantina-restaurant a lui Metro-Goldwyn-Mayer, am stat o dată la o masă cu el împreună cu alți șaisprezece-saptesprezece inși). Am declarat că refuz să răspund. (...) Dl. Tavernner (Anchetatorul) a dat atunci citire depozitiei lui Berkeley care declarase că mă văzuse împreună cu alții la o sedință de partid. Cînd a terminat, m-a întrebant dacă era adevărat. I-am răspuns că ceream să dau citire scrisorilor pe care o adresasem președintelui Comisiei. El: «— Cu alte cuvinte, pretinzi Comisiei să nu vă pună nici o întrebare referitoare la participarea altor persoane la activitățile Partidului Comunist?» I-am răspuns că nu spuseseam asta. Dl. Wood (Președintele) a intervenit cerîndu-i lui Tavernner să înregistreze corespondența mea cu Comisia. În aceeași clipă, Rauh a sărit de la locul lui, a înghîtat un teanc de copii ale scrisorilor mele și le-a împărțit gazetarilor. Eram uluită, nu

observasem pînă atunci că avea și copii, dar în același timp, am remarcat că arăta radios (...). Admonestările pe care mi le adresa Wood, iritarea din glasul lui, mă făceau și pe mine nervoasă. Am simțit deodată cum începuse să-mi tremure mina dreaptă, ca și cum aș fi căpătat un tic și nu mi-l puteam stăpîni. Îmi spuneam că, dacă un singur cuvînt de-al meu îl irita și mai tare, atunci ar fi început să curgă insultele și aș fi devenit și eu nestăpînită. Mi-am îndreptat spina, am încercat să-mi țin dreapta cu stînga, speram că voi izbui, dar îmi simțeam broboanele de sudoare de pe față și pe brațe, și îmi dădeam seama că urma să se întîmple ceva, ceva ce nu mai stătea în puterile mele și nu-am întors către Joe, aducîndu-mi aminte că-mi sugerasese că dacă simt că-mi pierd cîmpul, «să mă cer afară», ca la școală. (...) Dar în tolu popoului de întrebări despre trecutul meu, s-a petrecut ceva atît de important, înclt și în ziua de azi sînt convinsă că domnul care a vorbit atunci mi-a influențat în mare măsură tot restul vieții. Un glas din loja presei se făcea auzit de vreo trei-patru minute, mai puternic decît altele. Între timp,

... Cum se întocmea lista neagră

presa terminase probabil de citit scrisoarea mea către președinte și începuse s-o comenteze. Glasului care se auzea distinct îi răspundea altul, mai scăzut, dar cuvintele nu se înțelegeau. Cînd deodată o voce a exclamat răspicat: «— Slavă domnului, în sfîrșit s-a găsit cineva care are puterea să o facă!» Nu e niciodată înțelept să spui că o clipă anume e cea mai bună din viața ta. Mai degrabă fă-o uitată. Dar eu și astăzi încă mai cred că vocea aceea necunoscută a rostit cuvintele care m-au salvat. Wood lovi cu ciocănelul în masă și spuse furios: «— Înviți presa să tacă!» «— O invitați de mult, domnule!», răspunse aceeași voce.

(...)

Despre zilele care au urmat îmi amintesc foarte puțin. Sufeream de sete, de nesomn și îmi spuneam: «— De aici încolo, obișnuiește-te, nu mai chemi la telefon pe nimeni. Îi aștepti pe alții să te cheme. Viața ta e alta.»

Povestitorul:

La 6 mai 1953, Lionel Stander s-a prezentat în fața Comisiei la propria sa cerere pentru a elucida acuzațiile aduse de martorii Marc Lawrence și Martin Berkeley.

STANDER. Domnule președinte, v-aș fi recunoscător dacă ați dispune ca băieții de la televiziune să stingă reflectoarele și să nu mai filmeze. Eu sînt comedian de profesie. Apar la televiziune numai pe bani, ca să distrez lumea sau în show-uri filantropice. Ce se petrece aici nu e nici una, nici alta.

PREȘEDINTELE. Vreți să spuneți că un om care este obișnuit cu camerele de luat vederi poate fi stînjinit de ele ca martore?

STANDER. Da. Eu, cînd apar în fața camerelor de luat vederi o fac ca actor, nu în altă calitate.

PREȘEDINTELE. Aici vă aflați în fața guvernului Statelor Unite.

STANDER. Ceea ce mi se pare un lucru foarte serios, sir.

PREȘEDINTELE. Într-adevăr, foarte serios.

STANDER. Dacă m-aș afla aici ca să vă distrez, n-aș ridica nici o obiecție, vă dați seama...

PREȘEDINTELE. Comisia dorește să informeze publicul asupra activității sale în orice formă și pe orice cale. **Scuza** că sînteți comedian profesionist...

STANDER. Nu e o **scuză**, e un fapt. PREȘEDINTELE... nu ne privește.

STANDER. Sînt total în dezacord cu cuvîntul «scuză». Eu sînt comedian. Una e să apari în fața camerelor cu un text pe care l-ai repetat îndelungat, alta, ca martor,



«N-aș avea obiecții să
fiu adus aici doar ca să
vă distrez»

Lionel Stander



în fața unei asemenea Comisii.
PREȘEDINTELE. Uitați ce, domnule Stander...

STANDER. V-aș fi recunoscător dacă ați stinge reflectoarele și ați opri camerele.

(...)

PREȘEDINTELE. Operatorii de televiziune sînt rugați să se oprească. Fotografii de presă sînt invitați să-și facă fotografiile de care au nevoie și să părăsească instanța pe timpul depozitării martorului. **(Pauză în timp ce se aplică dispoziția președintelui Comisiei.)**

ANCHETATORUL. Martorul a compărut în fața Comisiei în 1940, a negat că a fost membru al Partidului Comunist și a declarat că nu a intenționat niciodată să devină. În 1951, Marc Lawrence care a compărut în fața Comisiei, a

menționat numele martorului. A doua zi s-a primit o telegramă prin care martorul contesta declarațiile d-lui Lawrence și cerea să compară personal în fața Comisiei. **PREȘEDINTELE.** Sînt doi ani de cînd Comisia se ocupă de cazul acesta?

ANCHETATORUL. Da.

STANDER. Sînt doi ani de cînd Comisia **nu** se ocupă. Eu am cerut să fiu audiat **de urgentă**. Am trimis cîte o scrisoare fiecărui membru al Comisiei. Am fost personal la Washington, l-am văzut pe domnul Kearney, membru al Congresului, care mi-a dat toate asigurările că...

UN MEMBRU AL COMISIEI. Domnule Stander...

STANDER... că voi fi audiat neîntîrziat. Aceasta era de cea mai mare importanță pentru mine. Simplu fapt că primisem o dată convocarea a făcut să fiu trecut pe lista neagră a radioului, televiziunii și studiourilor de film. În același timp, l-am dat în decontare pentru calomnie și sperjur pe Marc Lawrence. Curtea Supremă a Statului New-York l-a acordat imunitatea congresională, deși dînsul...

PREȘEDINTELE. Domnule Stander, faptele lăaturalnice nu ne interesează.

STANDER. Lăaturalnice? Cînd un om iese de la casa de nebuni, aceasta e un fapt lăaturalnic? Am adus la cunoștința Comisiei că acest dereglat mintal a fost folosit ca martor contra mea și că la sfatul avocatului său, ca să scape de consecințe, a șters-o pe urmă în Europa.

ALT MEMBRU AL COMISIEI. Domnule Stander, am înțeles că v-ați prezentat aici pentru a răspunde la întrebarea capitală.

STANDER. Voi răspunde la **orice** întrebare! Am depus un jurămint și nu obișnuiesc să-mi calc cuvîntul nici măcar atunci cînd nu-l întăresc prin jurămint.

ANCHETATORUL. Domnule Stander, fiți bun, locul și data nașterii.

STANDER. New-York, 11 ianuarie 1908.

ANCHETATORUL. Profesiunea dumneavoastră.

STANDER. Profesiunea de bază, actor, dar am fost și gazetar. Am fost și regizor de spectacole filantropice pentru Crucea Roșie. Aviația Statelor Unite. Am fost producătorul a două piese pe Broadway. De douăzeci și șase de ani, n-am ieșit din teatru decît ca să joc o dată comedia gazetăriei. (...)

ANCHETATORUL. Cîtă vreme ați fost actor de film și unde?

STANDER. Primele roluri le-am avut încă pe vremea filmului mut cînd, vă dați seama, am jucat copii. Am jucat cu Marion Davies la vechea casă de filme a corporației Hearst.

ANCHETATORUL. Cît timp ați stat

la Hollywood?

STANDER. Am stat pînă am demascat activitatea criminală a lui Brown și Bioff, gangsterii care au fost pe urmă condamnați la închisoare. Eu i-am demascat cu o săptămînă înainte de a o face presa. Dar pe mine Asociația Producătorilor de Film m-a trecut pe lista neagră.

ANCHETATORUL. Cît timp ați continuat să lucrați ca actor?

STANDER. După ce studiourile principale m-au trecut pe lista neagră, am lucrat pentru producători independenți.

ANCHETATORUL. Aproximativ pînă cînd...

STANDER. Pînă cînd Marc Lawrence mi-a pomenit numele aici sau, și mai exact, pînă cînd Larry Parks a negat că sînt comunist.

ANCHETATORUL. Permiteți-mi...

STANDER. Declarația lui Parks a apărut în ziare. Simplu fapt că numele mi-a fost pus în legătură cu onor Comisia dumneavoastră! Ca pe vremea închiiziilor în Spania!

ANCHETATORUL. Țin să vă reamintesc că...

STANDER. Nu te arde pe rug dar te frige pînă rămiți un pîrlit!

(...)

PREȘEDINTELE. Domnule Stander, fiți bun și păstrați-vă calmul ca să vă explic în ce scop vă aflați aici.

STANDER. Mor de curiozitate.

PREȘEDINTELE. Vă aflați aici pentru a ne da informații de natură să ne ajute în misiunea pe care ne-a încredințat-o Camera Reprezentantilor și anume de a cerceta activitățile subversive contra Statelor Unite ale Americii.

STANDER. Ard de nerăbdare să vă ajut...

PREȘEDINTELE. Dați-mi voie...

STANDER... fiindcă-s la curent cu o sumedenie de activități subversive în industria spectacolului ca și în alte domenii!

PREȘEDINTELE. Domnule Stander, Comisia este interesată să afle...

STANDER. Dacă vă interesează, vi le spun acum pe loc.

PREȘEDINTELE... cu prioritate toate faptele subversive de care aveți cunoștință.

STANDER. Am cunoștințe de fapte subversive! Cînoc un grup de fanatici care încearcă să submineze constituția Statelor Unite, lipsindu-i pe artiști, fără nici un temei legal, de pline, de libertate și de bucuria creației! Pot să citez fapte! Pot să vă dau numele fanaticilor! Dacă într-adevăr vă interesează, aflați că vă vorbește una dintre primele lor victime. Un grup de foști fasciști, de obscuranțiști sovini americani, de antisemiți, de oameni care-i urăsc pe toți ceilalți, pe negri ca și pe alți minoritari, de înși care, pare-se, se urăsc și pe ei înșiși, pînă într-atît sînt de otrăviți de ură...

PREȘEDINTELE. Domnule Stander, vă previn că în cazul cînd nu începeți să răspundeți la întrebări și să vă comportați ca un martor

care respectă regulamentul Comisiei, voi fi nevoit să dispun evacuarea dumneavoastră. (Pauză.)

STANDER. Domnule președinte, sînt profund șocat!

PREȘEDINTELE. Domnule Stander, dați-mi voie...

STANDER. N-am avut nici o clipă intenția de a mă comporta cu dispreț față de onor Comisia.

PREȘEDINTELE. Fiți bun și...

STANDER. Sînt dornic să vă sprijin din toate puterile în strădanile dumneavoastră de a pune capăt activităților subversive. Am început să vă vorbesc despre ele și dumneavoastră m-ați întrerupt. Cum să nu fiu șocat? Nu-s netot, nu-s idiot, n-am turbat, n-am căpiat și nu mi-e rușine de ce-am spus nici în public și nici în particular.

ANCHETATORUL. Domnule, este adevărat că ați fost actor la Hollywood între 1935 și 1948 cu excepția perioadei cît v-ați făcut serviciul militar, din 1942 pînă în 1944?

STANDER. Adevărat, sir.

ANCHETATORUL. Cîteva dintre filmele în care ați apărut, vă rog.

STANDER. Am apărut în vreo sută. Noroc că pe cele mai multe le-am uitat.

ANCHETATORUL. Cele mai importante.

STANDER. Știu eu? Să zic «**Di. Deeds pleacă la oraș**», «**Spectrul trandafirului**», «**S-a născut o stea**»...

ANCHETATORUL. Vă amintiți cînd ați părăsit Hollywoodul? În 1948 sau în 1949?

STANDER. Nu-s sigur. Ce-mi amintesc este că am plecat într-un turneu prin cluburi de noapte. Era singurul mijloc de a mai câștiga o pline după ce studiourile principale mă trecuseră pe lista neagră...

ANCHETATORUL. Fiți bun și spuneți-ne...

STANDER... pentru simplul fapt că-mi apăruse numele în presă! Fără să mă acuze nimeni de nimic!

PREȘEDINTELE. Nici nu sînteți acuzat de ceva.

STANDER. Cum? Nu mă acuzați că sînt comunist?

UN MEMBRU AL COMISIEI. Dați-i voie președintelui să termine ce a început să vă spună.

PREȘEDINTELE. Vă aflați aici ca martor.

STANDER. Martor și sînt...

PREȘEDINTELE. Vă invit încă o dată...

STANDER... nu acuzat. N-am fost acuzat de nimic! Vreau ca aceasta să fie limpede, deoarece, luîndu-se după titlurile din ziare, lumea se comportă fără să mai judece. Simpla apariție aici este suficientă pentru a fi trecut pe lista neagră. Publicul se întreabă: «Ce caută un actor în fața Comisiei pentru cercetarea activităților anti-americane?».

UN MEMBRU AL COMISIEI. Dum-

neavoastră singur ați cerut de data asta să compăreți aici. De ce v-ați mai dat atîta osteneală?

STANDER. Pentru că impresarul mi-a spus că dacă îmi face dreptate Comisia contra poziției lui Marc Lawrence, am să pot juca din nou în filme. Una dintre cele mai mari case de televiziune i-a confirmat impresarului meu că dacă mi se dă ocazia să declar sub jurămînt că nu sînt comunist, aş putea să am propriul meu show TV. Ceea ce înseamnă pentru mine o sută și cincizeci de mii de dolari pe an.

MEMBRUL COMISIEI. Domnule Stander.

STANDER. Așa că uite o sută și cincizeci de mii de motive...

MEMBRUL COMISIEI. Domnule Stander, sînteți bun să respectați...

STANDER. ...să cer să fiu aici.

MEMBRUL COMISIEI... locul unde vă aflați și să răspundeți...

STANDER. Lipsă de respect ar fi să mint ca alți martori pe care, mi se pare, nu i-ați întrerupt.

MEMBRUL COMISIEI. Dacă nu vă conformați, voi cere președintelui să se pună din nou în funcțiune camerele de televiziune pentru ca această reprezentatie comică a dumneavoastră să fie măcar înregistrată pentru posteritate.

STANDER. Domnule președinte, permiteți-mi să declar solemn că în viața mea n-am fost mai serios ca acum.

MEMBRUL COMISIEI. Vă credem, cu condiția...

STANDER. Dacă ceva a putut să pară comic, vă asigur că nu oglindesc ce simt eu. Aici se află în joc întreaga mea carieră, respectul colegilor mei și al publicului. Nu cred că acestea sînt lucruri comice.

(...)

PREȘEDINTELE. Poate binevoiti în sfîrșit să răspundeți la întrebare.

STANDER. Dumneavoastră, îmi tot puneți aceeași întrebare de douăzeci și cinci de minute încoace, iar mie nu-mi accorțați nici două minute ca să vă răspund cumsecade.

PREȘEDINTELE. Domnule Stander, întrebarea este scurtă și răspicată. Ați fost sau nu comunist într-o anumită perioadă? Răspundeți la fel de...

STANDER. Am depus o dată aici sub jurămînt...

MEMBRUL COMISIEI. Da sau nu, domnule Stander?...

STANDER. Am depus o dată sub jurămînt...

MEMBRUL COMISIEI... Sau refuzați pe temeiul drepturilor dumneavoastră constituționale.

STANDER. Am mai depus o dată sub jurămînt în fața aceleiași Comisii.

ALT MEMBRU AL COMISIEI. De ce nu depuneți încă o dată sub jurămînt acum?

STANDER. Doriti să aflați motivele?

(continuarea la pag. 192)

Cinerama



De la filmul de epocă
la cel de actualitate,
de la ecranizarea
după Turgheniev
Cuib de nobili
la scenariul original
Femeia ciudată,
Irina Kupcenko
rămâne aceeași frumoasă
și enigmatică
imagine a iubirii

Festivaluri. Premii

● La cea de a 14-a competiție internațională a filmului de scurt-metraj de la Cracovia, primele recompense au revenit unor concurenți din țările socialiste. Astfel juriul condus de Tadeusz Makarczewski a acordat „Marele premiu” peliculei poloneze *Spital* de Krzysztof Kielonski. În timp ce „Dragonul de aur” a revenit filmelor *Ilia Ehrenburg* de Ludmila Stanukinas (U.R.S.S.) și *Ciocanul* de A. Ilić (Iugoslavia).

● Orașul bulgar Gabrov a găzduit cea de a doua ediție a Festivalului internațional al comediei cinematografice. Premiul I a fost acordat filmului sovietic *Tîrgușorul Anara*.

● Al 17-lea festival național al

filmelor de scurt-metraj de la Cracovia a acordat Marele premiu *Obstacolului* de Irene Kaminska. În timp ce la Miskolc, unde are loc anual geamănul maghiar al reputei competiții cracoviene, s-au remarcat peliculele *A plăcere* de Zoltan Huszaric, *Iubesc viața* de Kati Macskassy și *Dimpotrivă* de Jozsef Csöke.

● Tot la a 17-a ediție se desfășoară și festivalul național al filmului pentru copii de la Gottwaldow (Cehoslovacia). Dintre cele 29 de filme aflate în competiție, *Jakub* de Ota Koval a întrunit atît sufragiile juriului oficial care l-a acordat premiul „Condurul de aur”, cît și pe cele ale juriului format din copii. Alte distincții: „Fluierul de argint” a revenit coproducției germano-cehoslovace *Insula egretelor argintii* de Jaromil Jires, un

premiu special pentru valoarea poetică și pentru imagine a fost decernat filmului semnat de Karel Kachyna, *Mica sirenă*, iar premiul „Trnka” pentru cel mai bun film de animație, l-a obținut lung-metrajul *Jurko, haiducul* (regia Viktor Kubal).

● O altă manifestare cehoslovacă este Festivalul național al filmului care se ține anual la Bratislava, în luna februarie. Programul celei de a 15-a ediții a cuprins 44 lung-metraje și 90 scurt-metraje, precum și un seminar cu tema „Cinematograful nostru și epoca actuală”. Printre laureați s-au numărat filmele *Un ban de argint* de Jaroslav Balic și *Despărțire* de Jan Lacko (ambele distinse cu marele premiu); regizorul Juraj Herz, premiat pentru realizarea filmului *O zi pentru dragostea mea*, precum și operatorul Jaroslav

Kucera, autorul celei mai frumoase imagini în filmul **Moartea unei muște**.

● În luna aprilie a avut loc în orașul Ho Și Min, Al 4-lea festival național al filmului vietnamez. Pentru medaliile acordate au concurat 53 de pelicule oglindind marile transformări produse de R.S. Vietnam în ultimii doi ani.

● La cea de a 10-a ediție a festivalului unional de la Riga au participat 150 de filme produse de 39 de studiouri de pe întreg teritoriul Uniunii Sovietice. În fruntea palmaresului, la categoria lung-metraj de ficțiune, au figurat **Sonată pe mare** de Gu-nar Zilinski și Varis Brasla, **Pomul dorințelor** de regizorul gruzin Tenghiz Abduladze și **Ascensiune** de Larisa Șepitko.

● Una dintre distincțiile anuale cu care sînt răsplătiți cei mai buni cineaști din R.D.G. este premiul Heinrich Greif, înființat cu ani în urmă ca un omagiu adus celui ce a contribuit hotărîtor la dezvoltarea culturii germane contemporane. În acest an, printre laureați s-a numărat regizorul Joachim Kunert pentru ecranizările sale după Anna Seghers: **Morții rămin tineri** și **Marea călătorie** a Agathe Schweigert.

● Regizorii Marta Meszaros și Peter Szasz au primit premiul Bela Balasz 1977. Amintim cititorilor că ultimele lor filme care au văzut lumina ecranului sînt **Nouă luni** și respectiv **În afara jocului**.

● Președinția Consiliului de miniștri al R.P. Polone a acordat premiul său, pentru opere cinematografice închinete copiilor și tineretului, colectivului de creație SE-MA-FOR. Această apreciere vine să încununeze activitatea studioului de animație varșovian cu prilejul împlinirii a trei decenii de existență. Să nu uităm că de-a lungul acestor ani și-au făcut debutul și au lucrat aici cei mai de seamă regizori de animație polonezi, de la Walerian Borowczyk și Jan Lenica la Witold Gierz și Daniel Szczechura.

● Numele marelui actor Zbigniew Cybulsky trăiește în amintirea compatrioților săi atît prin filmele interpretate, cît și prin premiul anual înființat pentru a-i răsplăti pe colegii săi mai tineri care vădesc talente sau posibilități similare. De-a lungul anilor, aceștia au fost Daniel Olbrychski, Olgierd Lukaszewicz, Maja Komorowska, Małgorzata Potocka

și alții. În 1977, listei de mai sus i s-a adăugat numele Gabrielei Kownacka — blonda ingenuă, candidă, decorativă, patetică și sarkastică, vulnerabilă și provocatoare, băiețoasă și feminină, grațioasă și stingace, diafană și senzuală, interpretă a filmului **Leproasa** de Jerzy Hoffman. Spectatorii noștri o cunosc din **Nunta**, în care Andrzej Wajda i-a încredințat rolul Zosiei pribejindu-i debutul.

Aniversări

● Studiourile coreene de film

tători, într-un sat din apropierea liniei de demarcație, **Familia de muncitori**, **Satul înfloritor** — au primit Premiul poporului, în timp ce studiourilor li s-a acordat pentru întreaga lor activitate Ordinul Kim Ir Sen. Deviza tuturor cineaștilor coreeni a fost și continuă să fie: «Cinematograful constituie cel mai important mijloc de propagandă destinat educării celor mai largi mase populare».

● Studiourile Uzbekfilm au împlinit cincizeci de ani de activitate. În cifre și nume, bilanțul

Educație specială —
filmul iugoslav care marchează debutul regizorului și scenaristului Govan Marković este o nuanțată discuție despre o problemă a contemporaneității: delincvența minoră



de ficțiune de la Phenian au sărbătorit 30 de ani de la înființare. Concepute astfel încît să satisfacă cele mai largi exigențe, ele pot asigura realizarea a 32 de filme simultan, fiind dotate cu echipament complet și modern de filmare și prelucrare a peliculei. Aici au văzut lumina zilei filme de referință pentru istoria cinematografului coreean de la prima peliculă realizată după eliberare, **Pămîntul meu natal**, și pînă la ecranizarea unei opere literare clasice, **Tînăra florăreasă**, film distins cu numeroase premii naționale și internaționale.

Multe dintre filmele acestor 30 de ani — **Cei cinci frați lup-**

consemnează sute de filme și trei generații de regizori de la cei mai vîrstnici ca Nabi Ganiev și Iulah Agzamov, la cei mai tineri ca Ali Hamraev și Ravil Batirov. Aceștia din urmă duc azi pe umerii lor greul activității studioului. Astfel, după o serie de filme de mare succes pe tot teritoriul Uniunii Sovietice (**Berzele albe, albe**, **Un Comisar extraordinar**, **Omul pleacă după păsări**), Ali Hamraev realizează, în prezent, **Un portret pictat la Mevazar**, povestea unei țărânci părăsite de bărbat care prin hotărîrea și demnitatea ei știe să se impună celor din jur. În timp ce Ravil Batirov,

regizor ce s-a remarcat prin vîna sa comică (**Te așteptăm, tinere, Omul meu de nădejde**), lucrează la filmul **Visătorul minunat**, relatare a peripețiilor vesele și triste ale unui modest doctor de țară.

● Cu cinci ani în urmă lua ființă pe lingă studioul filmelor de lung-metraj din Sofia grupul de creație «Mladost». Încă de la început, membrii acestui colectiv și-au îndreptat atenția asupra filmului de actualitate încercînd să surprindă procesele și fenomenele caracteristice etapei de dezvoltare în care se află azi societatea bulgară. «Trăsătura esențială a producției grupului «Mladost» — declară Asen Todorov, redactorul-șef al acestui colectiv — este preponderența temelor contemporane, a actualității arzătoare. Scopul scenariștilor și realizatorilor noștri este de a reda o imagine veridică și fără fard a realității, de a prezenta elementele ei pozitive fără a le eluda pe cele negative». Faptul că aceste proiecte nu rămîn literă moartă, este confirmat de valoroasele pelicule distinse cu numeroase premii la festivalurile naționale și internaționale. Printre ele se numără **Afecțiune** de Ludmil Staikov, **Petrecere la vilă** de Eduard Zahariev, **Ciclopul** de Hristo Hristov, **Chirurgii** de Ivanka Graboeva.

● S-au împlinit doi ani de cînd cinematograful «Familia» din Varșovia și-a deschis porțile pentru micii spectatori cărora le oferă proiecții în fiecare duminică. Nu este vorba de o simplă sală specializată în filme pentru copii, ci de un adevărat laborator de cercetare psihologică, de testare a gusturilor și preferințelor, de punere în valoare a talentelor artistice ale celor mici. Astfel, în ajunul vacanței de vară din acest an, s-a organizat un adevărat referendum pentru stabilirea celor mai îndrăgiți eroi de desen animat polonez. După cum era de așteptat, locul I a fost ocupat de Lolek și Bolek (326 voturi), urmați la o distanță apreciabilă de ursul Colargol (144 voturi). În același timp, în foaierul cinematografului, au fost expuse desene ale copiilor reprezentînd personaje și întîmplări de filme. O experiență demnă de urmat. Pe cînd o asemenea inițiativă și la cinematograful Doina din București?

Regizori cunoscuți și filmele lor

MARTA MESZAROS și Femeile

Regia: Marta Meszaros. Scenariul: M. Meszaros, Ildiko Ko-

rody, Joszet Balasz, Geza Beremenyi. **Imaginea:** Ianos Kend. **Cu:** Lili Monori, Marina Vlado, Jan Nowicki

În **Femeile**, cel de-al șaptea film al Martei Meszaros, regizoarea maghiară, deși fidelă universului său feminist, introduce unele elemente noi. Este povestea a două cupluri care, în mod paradoxal, se întîlnesc, deși urmează drumuri paralele. Este povestea a două femei care se împrietenesc, deși totul (temperament, situație socială, concepții) pare să le despărță. Dar să dăm cuvîntul regizoarei:



«**Stele în păr, lacrimi în ochi**» este dedicat explicit și implicit maeștrilor scenei de azi și de altă dată, așa cum reiese și din motto-ul filmului bulgar *Confraților noștri, actorii*

«Pe primul plan se află prietenia dintre două femei și din acest punct de vedere filmul constituie o continuare a filmului **Adopțiune**. Două femei foarte diferite se întîlnesc și această întîlnire, această prietenie le face să mediteze asupra existenței lor și să o schimbe... M-au intereseat factorii de coeziune a familiei în general. Ce unește o familie atunci cînd raporturile obișnuite suferă o schimbare, dacă, de pildă, unul dintre membrii ei pleacă să lucreze în provincie? În aceste condiții, coeziunea cuplului rezistă sau familia se destramă? În ciuda aparențelor, primul cuplu din filmul meu este mai subred, pentru că este unit doar de convenții, în timp ce al doilea are trîncia sentimentelor profunde (...). Este primul meu film în care apare un personaj masculin simpatic, chiar dacă nu e ușă de biserică. E simpatic pentru că știe să discearnă și să sesizeze complexitatea și profunzimea vieții (...). Nu sînt o feministă. Iubesc bărbații și

nu-mi pot imagina o lume fără ei. Mă preocupă însă problema înrobirii istorice, sentimentale și sociale a femeii. Din punct de vedere social, femeile trec foarte greu la faza autodescoperirii lor. Dacă vrei, sînt pesimistă în măsura în care a te cunoaște pe tine însuși — indiferent dacă ești bărbat sau femeie — constituie baza oricărei relații și comunicări. Dar majoritatea femeilor, chiar și cele inteligente, sînt aservite. Problema care se pune astăzi este ca femeia să găsească în bărbat un tovarăș și un prieten. Numai că prietenia dintre un bărbat și o

femeie este lucrul cel mai greu de atîns».

TODOR DINOV și

Alfabetul prafului de pușcă
Regia și scenariul: Todor Dinov, după o culegere de povestiri de Iordan Radicikov. **Cu:** Marih Ianev, Asen Anghelov, Anton Karastoiarov, Ivan Grigorov.

Deși numele lui Todor Dinov nu mai are nevoie de prezentare, o improprie a memoriei cititorilor noștri poate că nu ar fi de prisos. Artist de talie internațională, Walt Disney al cinematografului bulgar, inovator al stilului desenelor animate din țara sa prin abandonarea realismului excesiv în favoarea unui univers convențional (**Margareta**, **Paratrăznetul**, **Gelozie**, **Mărul**), realizator de filme de ficțiune începînd din 1966 (**Iconostas**), mare admirator și valorificator al tradiției folclorice. Țînd seama de aceste date, întîlnirea sa cu opera prozatorului Iordan Radicikov nu este întîmplătoare. Nuvele sale, din care s-a inspirat ultimul lung-

metraj al lui Dinov — **Alfabetul prafului de pușcă** — redau imaginea revoluției așa cum se oglindește ea în mintea poporului. Răsturnând raporturile dintre obiectiv și subiectiv, dintre natural și supranatural, dintre natură și om, scriitorul ne lasă să înțelegem că revoluția a avut loc numai pentru că prinsese rădăcini în conștiința etică și estetică a poporului. De aici și caracterul feeric, baladesc al filmului despre care ne vorbesc doi dintre interpreții lui.

Asen Anghelov: «Gîndirea lui Radicikov este paradoxală.



Singurătatea și bătrînețea sau drama personajului principal al filmului polonez al lui Ryzard Czekala, Zofia, magistral interpretat de Ryzard Hanin

Dar și revoluția este paradoxală. Scriitorul gîndește paradoxal pentru a discerne în om ceea ce este normal și natural. Fiind privită ca o forță a naturii, revoluția captivează și sperie deopotrivă, ea îl îndepărtează pe omul prudent și calculat, atrăgîndu-l pe cel generos și îndrăzneț care în mod intuitiv privește spre viitor.»

Anton Karastoianov: «Personajul meu intrupează imperfecțiunile obișnuite ale omului. Dar, atunci cînd el este plasat în cadrul unui eveniment istoric de asemenea importanță, nehotărîrea, șmecheria, practicismlul se transformă în suplete, tenacitate, rezistență, previziune, adică în trăsăturile necesare supraviețuirii unui popor».

ANDREI TARKOVSKI și Stalker

Regia și scenariul: Andrei Tarkovski, după romanul «Picnic la periferie» de frații Strugațki. **Imaginea:** G. Rerberg. **Cu:** A. Kaidanovski, Alișa Frelindlii, Nicolai Grînkov.

Cu filmul **Stalker**, Tarkovski abordează pentru a doua oară în cariera sa genul științifico-fantastic. Dar, după cum reiese din propriile sale mărturisiri, ca și în **Solaris**, elementul științifico-fantastic este doar un cadru pentru o dezbateră de idei pe teme fundamentale ale existenței umane. Aici: tema demnității omului.

«Filmul la care lucrez nu este propriu-zis o ecranizare după «Picnic la periferie», deoarece acțiunea lui începe acolo unde se termină romanul. În cartea lor, frații Strugațki imaginău o lume pe care niște extraterestri o infestaseră lăsînd în urma lor Zona. Pentru prevenirea și anularăa efectelor acestora, o serie de pamei curajoși, obișnuiți cu pericolele și îndrăgind riscul, numiți stalker, își dedicau în-

treaga activitate și energie. În filmul meu, Zona devine un simbol, reprezentînd o încercare în raport cu care omul poate rămîne în picioare sau se poate prăbuși. Concluzia este că nu reușește a se menține cu capul sus decît cel care este demn. Acțiunea se petrece în trei timpi: pregătirea unei expediții în Zona, expediția propriu-zisă și întoarcerea din Zona. Temerarii sînt Stalker, Savantul și Scriitorul. Lor li se alătură la începutul și sfîrșitul filmului soția lui Stalker. Deci personaje puține, durata acțiunii — 24 de ore, ambianța acțiunii — un mediu închis (fie că este vorba de camera lui Stalker, fie de cafenea). Totul din dorința de a respecta principiul clasic al unității de timp, loc și acțiune. L-am adoptat, pentru că vreau să-l impresionez pe spectator, nu prin schimbări neașteptate de loc și timp, nici prin numeroase intrigi colaterale, ci prin ideile și mesajul filmului meu. Și pentru aceasta îl trebuie să fie cît mai simplu».

OTAKAR VAVRA și Eliberarea orasului Praga

Regia: Otakar Vavra. **Scenariul:** Otakar Vavra, Miroslav Fabera. **Imaginea:** Andrej Barla. **Cu:** Jiri Holy, Vladimir Smeral, Serghei Polejaiev

Otakar Vavra se numără fără îndoială printre veteranii cinematografului cehoslovac. De la debutul său în perioada filmului mut și pînă la această ultimă producție, cariera sa a trecut prin diverse etape. A fost rînd pe rînd adeptul filmului experimental, reprezentantul realismului postbelic (**Krakatit, Baricada mută**), corifeul virtuților de veacuri ale poporului său (trilogia husită), mentorul tinerilor creatori ai noului val ceh și, în



Un film din viața sportivă, mult apreciat la Festivalul de la Pola: Delfina cu Neda Arneric

Și praștia
are o vină
în filmul
pentru copii
Iar n-ai fost
cuminte
(produs
la Ljubliana)



sfârșit, realizatorul unor filme de mare montare, reconstituiri ale unor momente cruciale din istoria Cehoslovaciei, ca această **Eliberare a Pragăi**. Ultimul vreau al unui triptic format din **Zilele trădării** și **Sokolovo**, acest film se concentrează așa cum arată și titlul, pe evenimentele de la sfârșitul celui de al doilea război mondial, începând cu căderea Berlinului. Este o dramă colectivă, fără erou principal, în care apar personaje istorice ca primul revoluționar al orașului, Vaclav Vacek, vicepreședintele guvernului Clement Gottwald, generalul Kutlvasr, mareșalul Koniev și, bineînțeles, Hitler, «protectorul» Boemiei și Moraviei Karl Heinz Frank, feldmareșalul Schörner, comandantul șef al trupelor germane care ocupau Cehoslovacia.

Rod al unei minuțioase documentări care a durat câțiva ani, filmul vrea să dea o imagine cât mai fidelă a evenimentelor. «În acest efort de prezentare foarte veridică — declară Vavra — orice element de ficțiune ar fi putut simplifica lucrurile. De aceea am preferat stilul de documentar artistic». Este o concepție care s-a întrezărit încă din **Barricada mută** și care, la distanță de aproape trei decenii, își află acum o spectaculoasă aplicare.

Ecranizări

● Regizorul **Zoltan Varkonyi** transpune pe ecran unul dintre ultimele romane ale cunoscutului scriitor clasic maghiar **Mor Jokai** (1825—1904). Plasându-și acțiunea în ambianța realistă a unei Ungarii angrenată în lupta dintre marele și micul capital, **Diamantele negre** redă înfruntarea dintre **Ivan Berend**, un patriarhal proprietar de mină și **Felix Kaulmann**, reprezentantul unui concern internațional cu sediul la Viena, care vrea să acapareze avutul primului. În ciuda vechilor relații de prietenie care îl leagă de Berend, Kaulmann nu se dă înapoi de la nimic — combinații dubioase, speculații de bursă, spionaj industrial, șantaj sentimental — pentru a-și atinge scopul. Cîteva întâmplări neașteptate (incendierea minei, sinuciderea lui Kaulmann) conduc spre un final fericit, în care micul proprietar își recapătă avutul și iubita. Este o temă și o epocă pe care cinematograful de pe toate meridianele, din Mexic (**Trandafirul alb** de Emilio Fernandez) și Statele Unite (**Aurul negru** din **Oklahoma** de Stanley Kramer) și pînă în Polonia (**Pămîntul făgăduinței** de Andrzej Wajda)

nu încetează să o abordeze, redînd mai mult sau mai puțin brutal lipsa de scrupule a capitalismului intrat în faza sa monopolistă.

● Recomandat printr-o filmografie formată aproape în exclusivitate din comedii satirice — **Douăsprezece scaune** după **Ilf și Petrov**, **Ivan Vasilievici își schimbă profesiunea** după **Mihail Bulgakov**, **Imposibil** după **Mihail Zoscenko** — regizorul sovietic **Leonid Gaidai** se oprește de astă dată asupra celei mai cunoscute piese din dramaturgia lui Gogol, «**Revizorul**». Intitulat **Venit incognito din Petersburg**, filmul beneficiază de o echipă formată atît din colaboratorii credincioși ai regizorului — operatorul **Serghei Polunov**, compozitorul **Alexandr Zafepin** — cît și dintr-o pleiadă de actori mai mult sau mai puțin cunoscuți (**Anatoli Papanov** — primul, **Nonna Mordukova** — **Ana Andreevna**, **Anatoli Kuznetov** — **Liapkin Tiapkin**, tînărul **Serghei Mighitko** — **Hlestakov**) aleși după un unic criteriu: talentul lor de comedie.

● Eroi lui Gogol sînt prezenți și pe platourile studiourilor Leningrad, unde **Vitali Melnikov** transpune pe peliculă piesa «**Casă-**

toria». Este o amblije mai veche a regizorului sovietic care se apleacă asupra textului cu respectul cuvenit, dar și cu dorința de a releva valențele lui contemporane, așa cum reiese din următoarea declarație: «Orice regizor dorește să-și încerce puterile și în abordarea clasicii. Întâlnirea cu Gogol îi stârnește bucurie, emoție și teamă. Pentru că fiecare om are idelle sale despre Gogol și, în speță, despre «Căsătoria». După părerea mea, versiunea cinematografică a acestei piese trebuie să deschidă noi perspective dramaturgiei gogolene. Ecranul ne oferă alte posibilități decât scena. Eroi sînt observați de foarte aproape. De aceea una din principalele pro-

bleme care apar este aceea a adevărului psihologic care trebuie să transpară din situațiile paradoxale ale piesei».

Debuturi

● Pentru primul său film, **Oameni veniți de departe**, regizorul bulgar Nikolai Rudarov și-a ales un scenariu pe o temă de actualitate, semnat de Atanas Tenev. Plasîndu-și acțiunea pe un șantier, pelicula urmărește comportamentul unei echipe de electricieni, încercînd să creioneze portretul muncitorului de azi pe care nu-l interesează atît cîștigul, cît participarea activă la îndeplinirea marilor obiective ale națiunii.

«Verdictul»
încă o pagină
din lupta
partizanilor
iugoslavi



Omul trebuie să rămînă om chiar și în «condiții inumane» este ideea filmului *Ascensiune* de Larisa Șepitko, distins cu premiul I la Festivalul de la Riga

● **Sonata pe mare** a constituit pentru apreciatul actor leton Gunar Zilinski primul pas într-ale regiei, un prim pas promițător, judecînd după premiul obținut la Festivalul unional de la Riga. Iată ce declară debutantul



premiat: «În multe comentarii pe marginea unor filme se spune că ele au ca temă și iubirea. Noi ne-am străduit să realizăm un film numai despre iubire. Lucrul nu ne-a fost ușor, așa cum nu este pentru nici un film care nu e construit pe un subiect vinjos, ci pe nuanțe ale raporturilor umane. Lipsa mea de experiență ca regizor am încercat s-o compensez prin experiența dobândită ca actor și ca om».

● O formă particulară de debut o reprezintă și migrația de la o categorie de film la alta, în cazul de față de la documentar la lung-metrajul de ficțiune. Protagonista este regizoarea bul-

gară Maria Vaptarova care realizează **Duel'77**, după un scenariu de Gheorghe Micev. Intriga filmului se desfășoară pe fundalul urbanizării unui sat și se consumă în trei personaje: un bărbat aparent dur care își iubeste nevasta și vrea s-o păstreze cu orice preț, o nevastă credincioasă, dar căreia îi place să mai cocheteze din când în când, și măruș discordiei — un tânăr vesel și plăcut căruia toate ușile îi sînt deschise. Neînțelegeri, încurcături și un final comic nelipsit de o pildă moralizatoare.

● Tot un subiect de actualitate, dar tratat în cheie dramatică, abordează și filmul iugoslav **Educație specială**, care marchează debutul lui Goran Marković în dubla calitate de scenarist și regizor. Oprindu-se asupra problemei delincvenței minorilor, ac-

Personalie

● De curînd, cunoscutul regizor de animație polonez Ryszard Czekala a simțit tentația lung-metrajului de ficțiune realizînd **Zofia**, povestea unei bătrîne care trăiește singură și izolată într-un azil și al cărei unic contact cu lumea îl reprezintă vizita anuală la fiica sa cu prilejul sărbătorilor de iarnă. Dramatismul situației, tema solitudinii și a bătrîneții

vieții, fie că este vorba de curaj și onoare (**Apelul**), fie de relativitatea noțiunilor de culpabilitate și pedeapsă (**Autopsia**), fie de caracterul trecător al tinereții și al gloriei (**Ziuu**). În lumina acestei continuități și a succeselor obținute cu filmele de animație amintite, cel de-al doilea debut al lui Czekala este plin de promisiuni. O primă confirmare a valorii filmului **Zofia** îl constituie premiul acordat de revista poloneză «**Film**» și premiul «Samovar». Să așteptăm însă continuarea.

● Pe agenda de lucru foarte încărcată a actriței sovietice **Alisa Freindlih**, pe 1977, figurează, pe lângă filmul lui Tarkovski, **Stalker** și **Roman de dragoste într-un birou** de Eldar Riazanov. Două filme extrem de diferite ca factură (dezbateri de idei și comedie), două roluri foarte complexe în care dragostea joacă rolul hotărîtor. Soția lui **Stalker** este punctul de referință în raport cu care se definesc celelalte personaje; dintre cei patru, ea este singura capabilă de iubire, dragostea ei contrastînd cu teoriile goale despre deznădejde și nimicnicie ale celorlalți. Eroina din **Roman de dragoste într-un birou** este o femeie trecută de prima tinerețe.

Regizorul-scenarist Todor Dimov încercînd să dea viață crezului său: «Adevărata artă constă nu în contrastul de alb și negru, ci în redarea semitonurilor»

sînt în perfectă constantă cu preocupările anterioare ale cineastului. Astfel unul dintre primele sale scurt-metraje, **Fiul** (premiat la Mannheim și Cracovia), redă întîlnirea dintre un fiu care locuiește la oraș și bătrînii lui părinți de la țară. De fapt, toate filmele lui Czekala sînt meditații asupra problemelor grave ale

cam urîtă și demodată, care se îndrăgosteste de un coleg de serviciu transformîndu-se într-o termecătoare și simpatice persoană. Dacă ne gîndim și la **Anna și comandorul**, Alisa Freindlih pare a fi făcută pentru filme care oglindesc, în cheie comică sau dramatică, puterea iubirii.



Regizorul Leonid Gaidai,
încercînd să surprindă
cît mai fidel
atmosfera gogoliană
în ultimul său film
Venit incognito
din Petersburg

● După succesul filmului **Petrecere la vilă** — succes ce a depășit cu mult granițele țării sale de origină — regizorul Eduard Zahariev poate fi considerat figura cea mai promițătoare a cinematografului bulgare, în anul 1977. Deși filmografia sa nu numără mai mult de patru titluri, se pot desprinde deja câteva caracteristici de fond și formă comune tuturor acestor pelicule.

În primul rînd, predilecția pentru investigația psihologică, surprinzînd cu osebire banalul și uneori absurdul micilor gesturi de zi cu zi și conducînd permanent la aceeași morală. «Dacă ceva atît de nesemnificativ poate produce o asemenea absurditate, înseamnă că antiumanul ne pîndeste la orice pas. Să nu rămînem pasivi în fața acestei primejdii».

În al doilea rînd, pendularea între veridicitatea documentară și improvizația plină de farmec, contrastul dintre tonul epic al narațiunii și cotidianul subiectelor, soluții care au rezonanțe sarcastice.

În al treilea rînd, minuțiozitatea cu care creează atmosfera și își pregătește efectele, folosindu-se din plin de toate mijloacele ce-i



Din peliculele lui Zanussi, Maja Komorowska trece în filele cărții lui Kazimierz Zouwaniski, omagiu ce încununează o prestigioasă carieră

stau la dispoziție: scenografie, actori, imagine.

Toate aceste trăsături s-au conturat de la primul său film — **Recensământul iepurilor de casă**, amplificându-se mereu. Filmul cel mai recent, **Vremea bărbaților**—reprezintă o etapă nouă pe drumul parcurs de Zahariev spre ceea ce aspirațiile sale îi arată a fi perfecțiunea.

● Anul 1977 i-a adus Larisei Șepitko confirmarea sau, mai

o mamă, în aparență plină de toate virtuțile (personalitate politică a orașului, eroină de război), nu-și poate înțelege propria fiică. «Această problemă m-a preocupat de multă vreme, mărturisește regizoarea. Am vrut să arăt generația de învingători, femeii și bărbați, care au dus greul războiului și care după aceea au trebuit să se adapteze la viața civilă. Meritele lor deplin atunci nu i-au scutit de greșeli morale».



Năzdrăvanii Lolek și Bolek mereu în căutare de noi aventuri, de data aceasta în ipostaza de premianți

bine-zis reconfirmarea cu cel de al patrulea lung-metraj al său — **Ascensiune** — pentru care a obținut premiul I la Festivalul filmului unional de la Riga. Este o reconfirmare, deoarece activitatea de până acum a situat-o deja printre cele mai interesante regizoare din lume, alături de Marta Meszaros, Marguerite Duras, Agnès Varda, Mai Zetterling, Lina Wertmüller. Născută în Ucraina, în 1939, Larisa Șepitko devine la numai 16 ani eleva marelui Dovjenco și obține primul succes cu filmul de diplomă **Arșița**, distins cu premiul pentru regie la primul Festival unional de film. Aici abordează o temă recurentă în opera sa: lupta dintre vechi și nou, privită nu numai ca o înfruntare între ideologii diferite, ci ca o problemă intrinsecă ce apare o dată cu trecerea timpului și cu ivirea a noi și noi generații, fie ele și în cadrul celei mai înaltate ordini. Acesta este nodul conflictului și în **Aripi**, cel de-al doilea lung-metraj al său, unde

După o perioadă de relativă inactivitate, Larisa Șepitko înregistrează un evident salt calitativ cu **Tu și eu**, povestea crizei de conștiință prin care trece un savant moscovit care își abandonează slujba și familia plecând în Siberia. Cu **Ascensiune**, ecranizarea romanului lui Rolan Bikov, «*Sotnikov*», Larisa Șepitko părăsește filmul de actualitate abordând un alt gen: pe cel de război. Ceea ce în **Aripi** fusese amintire și ecou, aici devine esență și realitate. Doi tineri partizani pleacă în satul cel mai apropiat după provizii pentru tovarășii lor. La întoarcere, cad în mâinile dușmanului. Unul dintre ei își salvează viața vinzându-se nemților, celălalt preferă să moară decât să-și trădeze idealurile. «Acest film — declara regizoarea — surprinde omul într-o situație de excepție, plină de tensiune și primejdii. El nu poate ține piept condițiilor vitrege cu care este confruntat decât găsind în sufletul său resursele necesare, și anume sentimentul

de camaraderie, de patriotism».

Tendințe, teme, orientări

● Comedia științifico-fantastică, gen abordat adesea de cineasții din Cehoslovacia, are ca cel mai fidel reprezentant al ei pe regizorul Václav Vorlíček, binecunoscut publicului nostru prin realizările sale: **Cine a vrut să o ucidă pe Jessie?**, **Colega mea vrăjitoarea**. Cum să-î ne-căm pe dr. Mracek? Caracterul de science-fiction al comediei sale nu este dat de prezența unor ciudați extraterestri și nici de inițierea unor zboruri spre alte planete, ci de plasarea în centrul intrigii a unor super-aparate menite să ușureze viața omului: detectorul de coșmare din **Cine a vrut să o ucidă pe Jessie?**, instalația de întinerire din ultimul său film **Ce-ar fi să mîncăm spanac?** Imixtiunea lor în viața omului se soldează cu o cascadă de întimplări pline de haz declanșate, în general, de apariția unor fenomene secundare neprevăzute: materializarea coșmarelor în **Jessie**, intoleranța la anumite alimente în **Ce-ar fi să mîncăm spanac?**

● Un adept mai recent al ace-luiși gen este și regizorul Jaromil Jires. În filmul său, **Farfurii zburătoare deasupra tirgușorului nostru**, situațiile comice provin din prezența unui extraterestru în mijlocul unui orașel



Cel mai celebru haiduc din istoria Slovaciei trece din legendă pe ecran. Părintele său cinematografic: Viktor Kubal, în multipla calitate de scenarist, animator și regizor

de provincie care se pregătește să-și sărbătorească jubileul. Ciudătenia și hazul sînt cu atât mai mari cu cît noul venit nu știe



Vremea bărbaților, ultimul film al lui Eduard Zahariev — redă după propria mărturisire a regizorului «un univers al oamenilor aspri și spontani, o lume a sentimentelor puternice și sincere»

o mulțime de lucruri, dar mai ales nu știe să rîdă și să iubească. Pămîntenii îl vor învăța.

● Cunoscutul scenarist bulgar Anghel Wagenstein (**Stele, Lanțul, Amendament la legea apărării statului**) apare pe genericul ultimului film realizat de Ivan Nicev, **Stele în păr, lacrimi în ochi**. Această evocare emoționantă a epocii de pionierat a teatrului bulgar reușește să redea atît viața reală a actorilor de atunci, cît și atmosfera începutului de secol, fiind un omagiu adus actorilor de ieri de către confracții lor de azi. În rolurile principale, cei doi laureați ai Festivalului de la Varna, 1976: Katia Pascalova (cunoscută publicului nostru din **Petrecere la vilă**) și Peter Slabakov.

● Pe platoul 5 al studiourilor Mosfilm, regizorul Iuri Raizman turnează filmul **Femeia ciudată**,

după un scenariu semnat de ei însuși și de scriitorul Evgheni Gavrilovici.

Protagonista este o femeie care a depășit vîrsta primei tinereți și pe cea a primei iubiri. Ceea ce nu înseamnă că ar fi nici o blazată, nici o frivolă. Dimpotrivă, «ciudățenia» ei constă în faptul că nu se împacă cu conformismul în viață, nici măcar în materie de sentimente. Sau poate mai ales în materie de sentimente. «Aș vrea să sondez fenomenul care se numește dragoste, spune Raizman, căci dragostea nu se oprește la o anumită etapă din existența omului. Nunta de aur a unei perechi vorbește și ea despre dragoste». Jenia — sau dacă preferați Evghenia Sevelova — este interpretată de Irina Kupcenko, considerată drept una dintre cele mai interesante actrițe ale cinematografului sovietic contemporan. Realizatorul filmului s-a oprit asupra ei după ce a făcut nenumărate probe cu alte candidate pentru rolul titular. «Irina e foarte inteligentă, apreciază Raizman. E ca un lucru care sare în ochi. E și foarte feminină. Dar pentru noi calitatea cea mai importantă o constituie conștiințiozitatea, probitatea profesională care îl impregnează fiecare atitudine, fiecare gest.»

Grupaj realizat de
Cristina CORCIOVESCU
și Oana SERAFIM



«Ce-ar fi să mîncăm spanac?» — pare a-i propune actrița Eva Trejtnarova partenerului ei indignat. Numai că spanacul, ne demonstrează regizorul Vaclav Vorliceck în comedia sa științifico-fantastică, nu este un aliment atît de inofensiv precum se pare

Cinematografia cubaneză în 1977

Neașteptată consecvența tematică, de atitudine și chiar consecvența stilistică a unui cinematograful născut în urmă cu aproape 20 de ani! În 1959 s-au pus bazele materiale (dar și spirituale) ale formării unei școli de cinema în Cuba. «Școală», în sensul cel mai simplu, dar și cel mai cuprinzător al cuvântului, dacă ne gândim la dovezile incontestabile ale existenței durabile a unei «școli de cinema».

Cinematograful cubanez s-a născut fără «complexul» genurilor. Au dovedit-o scurt-metrajele Revoluției, creația lui Santiago Alvarez, decanul «actualităților». Aproape toți cineaștii importanți au debutat cu documentare, iar de curând a dobândit un mare succes în America Latină documentarul **Școala cea nouă**, semnat Jorge Fraga, film în care se remarcă valoarea experimentului în educația prin muncă a tineretului Cubei.

Cinematograful cubanez s-a născut cu vocația educației. Principali săi reprezentanți au învățat la școala Revoluției și au devenit la rândul lor dascăli. S-au creat în toate orașele mari cinematoci, caravane mobile parcurg satele țării, televiziunea difuzează săptămânal trei programe de film: unul consacrat cinematografului contemporan, al doilea — istoriei filmului, iar al treilea destinat «artei filmului», demonstrată pe înțelesul tuturor.

Dar, mai presus de orice, cinematograful Cubei s-a născut și a rămas să rămână sub semnul Revoluției. Temele obsedante ale eliberării sociale și naționale, tema mutațiilor produse de Revoluție în conștiința oamenilor circulă în opera lui Manuel Octavio Gomez de la **Prima sașă cu maceta** (1969) și până la **Aveti cuvintul** (1974). În opera lui Humberto Solas, de la **Manuela și Lucia** până la **Zi de noiembrie** (1973). În filmele lui Tomasso Gutierrez Alea de la **Povestiri despre revoluție** (1960) și până la **Ultima cină** din 1977.

Văzând **Ultima cină** a lui T.G. Alea, am avut satisfacția spectatorului care constată progresul artistic al unei școli cinematografice născută din «document», alături de coerența tematică. Alea rememorează clipele dramatice ale unei revolte a sclavilor negri din ultimii ani ai secolului al XVIII-lea, revenind de fapt asupra «obsesiilor» fundamentale ale creației sale. Un bogat proprietar de plantații de zahăr invită la o «ultimă cină» un grup de sclavi răzvrățiți (pe care urmează a-i pedepsi amarnic pentru nesupunere). La capătul unei înfruntări



Cinematograful cubanez s-a născut și a rămas sub semnul revoluției (*Povestiri despre revoluție* de T.G. Alea)



în care «înscenarea» poveștii biblice este contrazisă mereu de orgoliul și sfidarea stăpînului, sclavul negru Sebastian, torturat și umilit, povestește și el o istorie «pilduitoare». Se spune că, mic și slab. Adevărul a luptat cu sfidătoarea și trupea Minciună. A învins-o doar atunci cînd în mîna sa a apărut o maceta.

Sustinînd în întreaga sa creație un cinematograful de denunțare a închităților sociale asociată cu «adevărurile» mincinoase ale religiei, T.G.

Alea găsește pentru finalul acestui ultim film al său, răscolitor și dramatic, încordat prin confruntarea ideilor, un final avîntat ca un zbor. Unicul supraviețuitor al masacrului ordonat de «cuceritorul» plantator, negrul Sebastian, rătăcește în goană pe potecile junglei, în căutarea tovarășilor săi răzvrățiți. Goana sa prin luminile și umbrele unei păduri fără sfîrșit capătă valențele simbolice ale unei nesfîrșite căutări a adevărului și aripile secolarului zbor spre libertate.

D.B.

Ce este cinematograful lumii a treia?

În 1974, s-au desfășurat la Montreal «Întîlnirile internaționale pentru un nou cinematograf». Regizorii argentinieni Fernando Solanas și Manuel Getino au definit trei tipuri de cinema:

primul — cinematograful hollywoodian
al doilea — cinematograful «de autor»
și cel de-al treilea — cinematograful de eliberare — «cel care recunoaște lupta antiimperialistă a popoarelor lumii a treia și echivalentul său din marile metropole capitaliste ca pe cea mai giganțică manifestare culturală, științifică și artistică a epocii noastre».

S-a depășit așadar prin fapt, politic și estetic, stadiul în care, în deceniul al șaselea mulți critici vedeau în cinematograful Americii Latine «un complex colonial».

Brazilia:

Un cinematograf al foamei,
al pasiunii, al violenței

Prima covârșitoare impresie despre «Cinema novo» — de fapt revelația cinematografului brazilian — fusese pentru mine un film în care văzusem cele mai frumoase «scene de dragoste»... fără dragoste.

Neașteptata scenă de dragoste ce urma înmormîntării unui țaran ucis pe nedrept. Plîngînd, fiica țaranului respinge cu indignare mîngierea unui soldat care, chiar dacă n-a tras, a fost martor.

Treptat, disperarea ei e învinsă de compasiune, de tandrețe, de disperarea celui alt, și la capătul unui lung coridor format din ziduri sărace, în care aparatul de filmat șovăie, alunecă, se zbate, fata se va lăsa învinsă poate de teamă, sau poate de neputință, dar mai ales de nevoia de dragoste.

Disperata scenă de dragoste în care același soldat plînge ținînd în brațe trupul unui prieten ucis. Cel de odinioară îi salvase viața și singurul care, în drama acestei provincii înfometate din Nord-Est, luase în mînă o pușcă pentru ca în țara sa «să nu se moară numai de foame»...

O scenă de dragoste unică în felul ei — cea în care, înfometată, mai arsă și mai brăzdată decît însăși pămîntul, mina unui țaran mîngieie tărîna, o dă la o parte cu gesturi gingașe ca pentru descîntec, sapă apoi rotund, descoperînd și «aducînd pe lume», cu gestul blind și abrupt al unei nașteri, fructul ascuns



Chipul unei
fări aproape
necunoscute
Vidas secas
de Nelson Pereira
Dos Santos

al unui pămînt aproape sterp...

Erau trei secvențe din filmul lui Ruy Guerra, **Puștile**. La începutul deceniului al șaselea, creațiile primei «promoții» a tinărului cinematograf brazilian fuseseră definite de critica europeană ca: «un cinematograf al foamei, al pasiunii, al violenței». După 1962, conștiința publicului european descoperea prin **Puștile** lui Ruy Guerra, prin **Vidas secas** al lui Nelson Pereira Dos Santos prin **Barravento** și **Zeul negru și diavolul blond** de Glauber Rocha, chipul unei țări plină atunci aproape necunoscută. Revelațiile cinematografului, mai grăitoare de-

cît oricare alte mărturii, dezgoleau cu forța cu care o făcuse odinioară neorealismul în Italia — un întins teritoriu — Nord-estul brazilian — pămînt arid în care țărani caută zadarnic miracolul rodirii, copleșiți de spectrul înfometării.

De atunci, sau de la triumful la Cannes al filmului lui Glauber Rocha — **Antonio das Mortes** (1969), revelația a mai căpătat o dimensiune. Primul val reușise să înfrîngă structura internă a organizării cinematografului brazilian, formîndu-și un sistem independent de creație și



Antonio das Mortes — o revelație a cinematografului brazilian

distributie a filmelor, afirmându-se în competiții internaționale, denunțând conflicte sociale ample, mari nedreptăți ignorate acolo și necunoscute lumii. Cel de-al doilea val urma să descopere «dimensiunea» politică a cinematografului. Aceiași creatori și alții mai tineri încep să se apropie de orașul brazilian, cercetează problemele micii burghezii sau ale intelectualității în raport cu evenimentul politic. Aceiași Glauber Rocha, cu **Pământ în tranșă** (1967), căuta în conștiința unui poet armonizarea actului și a idealului politic cu cel estetic, cu cel etic. În **Bravul luptător** (1968), Gustavo Dahl analiza mecanismul parlamentar burghez, incapabil să leuiască decît prin compromis gravele răni ale acestuia... «pământ în tranșă».

Mai târziu, după 1970, Glauber Rocha prin **Capete tăiate** sau **Leul are șapte capete**, Ruy Guerra prin **Zei și morții**, Joaquim Pedro de Andrade prin **Sao Bernardo** continua să scoată la lumină chipul unei lumi ce se cere cunoscută și luată în considerare. Revenind, de astă dată, la cultura națională, la istoria poporului brazilian sau revelînd «mitologia» proprie lumii latino-americane, filmele creatorilor brazilieni caută cu înfrigurare rădăcinile adînci ale subdezvoltării unui întreg continent.

Dincolo de derutanta invenție formală, dincolo de forța de șoc pe care o au aceste creații asupra conștiinței spectatorului european, ele vor rămîne mai cu seamă neașteptate și pasionante prin valoarea mărturiei conținute. «Numai un sărac ca mine — scria Glauber Rocha — poate afirma că arta are un sens

pentru cei săraci și de aceea nu mi-e rușine să spun că filmele mele sînt născute din durere, din ură, dintr-o dragoste frustrată, imposibilă, din lipsa de coherență a subdezvoltării».

Mexic:

Tradiționalism sau tradiție?

Pînă în 1971, din punct de vedere cultural și mai cu seamă din punct de vedere cinematografic, Mexicul era asemuit cu «un vas închis». Ce e drept, producția sa se ridica la 70—80 de filme anual, mijloacele tehnice erau suficiente dar participarea la viața internațională a filmului era redusă (există în capitală o singură sală destinată filmului «de artă», cîteva cinecluburi particulare și o mică cinematecă afiliată unui muzeu). Mai mult, cinematograful mexican era reprezentat de cîteva genuri «tradiționale»: eternele «caballitos» (transpuneri ale westernului în decor autohton), comediiile cu Cantinflas, melodramele «moralizatoare» servite de o interpretare teatrală. Ca să nu mai vorbim de «prestarea de servicii»... (în tehnicieni, în actori, în peisaje exotice...). Din cînd în cînd numele lui Luis Buñuel cu devorantele sale diatribe la adresa mitologiei lumii contemporane străbătea oceanul spre Europa, zguduind ca întotdeauna.

În prolifică producție a anilor '70 încep să se audă însă vocile ferme ale unor cineaști, tineri sau vîrstnici, dar hotărîți să arate lumii chipul adevărat al Mexicului. Scenaristul

lui Luis Buñuel — Luis Alcoriza — prelungeste în **Vinătorii de rechini** (1962) intențiile operei marelui cineașt spaniol. Marea sa descoperire este peisajul mexican, cel adevărat; nu un fundal al intrigilor împrumutate de la Hollywood, ci reflectarea comportamentului social.

Producătorul a trei filme realizate de Buñuel în Mexic, Gustavo Alariste — porneste cu un aparat de 16 mm și cu un microfon în căutarea unei alte lumi, ignorată pînă atunci de cinematograful «tradițional». **Los Adelantados** (1969) este un reportaj în ciné-vérité — povestea soartei triste a unei comunități din Yucatan, cultivatori de agave care nu-și mai pot cîștiga existența. Timide, haotice, ezitante, măturile țăranilor pauperei lasă să transpară o existență condamnată la piele de un întreg sistem social.

Ajunul deceniului al șaptelea a fost de fapt, în Mexic, martorul nașterii «cinematografului independent». În 1965 și 1966, concursurile organizate de Sindicatul lucrătorilor din producția cinematografică a favorizat debutul timid, dar apoi consacra unor tinere talente. Debutau atunci Rafael Castaneda, Paul Leduc, Alexis Griyas, Felipe Cazals, Arturo Ripstein. În 1968 la naștere «fără declarații impozante» grupul **Cine-independente**, realizatori preocupați mai ales de creație și de distribuirea propriilor producții. Exponenți ai unei efervescente «renașteri» cinematografice, cineaștii folosesc mijloacele documentarului sau ale comediei satirice, cochetază uneori cu cele mai «moderne» formule de expresie, oferă alteori dramatice mărturisiri despre destinel tineretului, despre evenimentele

politice și sociale, încercând să se elibereze de clișeele unui cinema convențional.

Tonul celor mai importante creații ale tinerilor cineaști este indignarea. Indignarea cotidiană împotriva unor tabu-uri statornicite de societatea burgheză: falsele mituri ale religiei și moralei în proprietăți burghez, în opera lui Jaime Humberto Hermosillo sau Alberto Boyorguez; indignare împotriva aspectelor mai percutante ale inechității socio-politice (mărturiile despre anul 1968 în filmele lui G. Alatrisme și Leobardo Lopez).

Mai există însă și o neașteptată tendință de negare a tradiționalismului prin reînvierea adevăratei tradiții culturale și istorice a Mexicului.

Felipe Cazals în *Mărul discordiei* (1968), în *Grădina mătușii Isabel* (1971) sau în *Cei ce trăiesc unde bate vântul gingaș* (1972), ca și Arturo Ripstein în *Ora copiilor* (1969) și *Castelul purității* (1972), asociază metafora realității, trec de la ancheta socială la descoperirea unei «mitologii» aparte, descoperirea culturii naționale, făcând ca filmele lor să se înscrie printre revelațiile majore ale unui cinematograful greu de definit într-o formulă.

Așa cum observa încă de la sem-

nele de debut ale unui Felipe Cazals sau Arturo Ripstein, criticul mexican Jose de la Colina, după anul 1970, «cinematograful mexican poate aspira la inteligență, la un nivel de expresie egal cu cel al celei mai elevate producții internaționale».

Bolivia:

O experiență unică — experiența boliviană, sau cinematograful în care poporul e singurul actor

1963 — După două scurt-metraje semi-documentare, regizorul bolivian Jorge Sanjinés (studii de filozofie, autor al unor volume de versuri și povestiri, director al Institutului cinematografic bolivian pentru 3 ani) face prin *Revolucion* o cronică a lumii a treia, lume dominată de foame, de sărăcie, de lupte sociale crunt reprimite.

1965 — În scurt-metrajul *Aysa* (Surparea) Sanjinés și colaboratorii săi cunosc lumea minerilor bolivieni.

1966 — După proiectarea primelor documentare în sate, în mijlocul poporului, grupul de realizatori ce-l însoțește pe Sanjinés are revelația

rolului pe care-l poate juca cinematograful într-o țară săracă, ce trăiește într-o mare izolare culturală. *Ukamau* (*Așa este!*), primul lung-metraj al grupului care va purta acest nume, este expresia dorinței de a crea un cinematograful «popular, revoluționar, care să contribuie la crearea conștiinței participării și comunicării cineaștilor cu poporul». Filmul pune în discuție relația dintre cele două principale comunități ce compun poporul bolivian — indienii și meșii. Institutul cinematografic este închis.

1969 — *Singele condorului*, următoarea creație a cineaștilor care au rămas alături sub numele de grupul «Ukamau». Este denunțată politica de control a nașterilor impusă Boliviei de S.U.A., prin activitatea a trei centre de sterilizare forțată a indienilor, contra soldaților americani care sub numele de «Peace Corps» lucrau în Bolivia. În fața probelor evidente și în fața indignării conștiinței publice, S.U.A. își va retrage «colaboratorii». Jorge Sanjinés exclamă: «Deci practica ne-a confirmat că un cinematograful revoluționar poate deveni o armă».

1971 — *Curajul poporului*, pornind de la evenimentele din noaptea de 24 iunie 1967, noaptea unui masacru comis împotriva minerilor bolivieni și a familiilor lor, Sanjinés cu ajutorul supraviețuitorilor de la «Mina Siglo XX» reconstituie evenimentul, dar face și un adevărat istoric al mișcării muncitorești din Bolivia, începând cu anul 1942. Experiența a culminat prin conturarea metodei pe care Sanjinés operator montează și regizor al grupului Ukamau, o va defini astfel: «Cred că am găsit formula cinematografică care implică participarea activă a poporului la reconstituirea unor fapte și experiențe cunoscute. Din aceeași clipă în care am decis interpretarea colectivă bazată pe fapte reale, confirmate sau încercate de participanți, am renunțat la ficțiune în favoarea realității.»

1972 — La Berlin se «pierde» în timpul prelucrării negativului filmului *Drumurile morții*, denunțare a traficului de arme și învrăjbirii sémate de imperialiști, cei care au declanșat aproape un măcel între două comunități indiene — Laimes și Jucumanis.

1973 — În exil, Sanjinés continuă să lucreze cu ceilalți membri ai grupului. Prin *Inamicul principal*, turnat în Peru, el va încerca să dezvăluie cauzele revoltelor țărănești din munții Anzi: «Inamicul principal rămâne imperialismul».

În efortul cineaștilor din America Latină de a face din arta lor un sprinț al luptelor sociale, experiența boliviană este unică dar percutantă, prin puterea ei de denunțare, prin forța de influențare a conștiințelor și prin setea ei de adevăr.

Iar eficacitatea cinematografului «de participare» încercat de Sanjinés și de colegii săi, în condițiile dificile adesea, vine din faptul că în filmele lor «poporul este singurul actor».

Doina BOIERIU



«Inamicul principal rămâne imperialismul» — demonstrație făcută în filmul care se cheamă chiar *Inamicul principal* de Sanjinés

Pământ în transă al lui Glauber Rocha — expresia unui ideal politic dar și crez estetic





Regizoarea de teatru Ariane Mnouchkine abordează filmul dar tot cu ajutorul teatrului. Deci în curînd va ieși pe ecrane filmul «Domnul Moliere»

Filme pentru '78

■ **Caravana** — filmul după romanul de mare succes de public al lui James Michener este transpus pe ecran și va apare în rețeaua mondială — susțin producătorii — chiar în prima lună a anului viitor. Această «poveste romantică», cum o denumesc cu multă speranță cei ce o ecranizează acum, și-a început filmările în Iran, la aproape 300 km de un loc celebru în lume, nu pentru filmele sale (căci acesta s-ar părea că este chiar primul care se realizează acolo), ci pentru covoarele lui: Isfahan. Regizorul avea nevoie de exotism autentic și de pitorescul nu mai puțin autentic al unui ritual anual: o imensă întîlnire a nomazilor (care are într-adevăr loc la aceea distanță de Isfahan).

Povestea din film este, într-o sumară prezentare, un amestec de aventură romantică și de polier: o tinăra americană (pe care o interpretează Jennifer O'Neil) decide o schimbare de viață (într-adevăr ca în romane) și pornește să se alăture unor nomazi pe care îi caută în regiuni puțin îmbietoare pentru o tinăra, la granița dintre Iran și Afganistan. Un tinăr diplomat american Michael Sarazin (pe care spectatorii noștri l-au văzut alături de Jane Fonda în filmul **Și cai se împușcă, nu-i așa?**) pornește pe urmele ei. Dar mai întîi tinăra dă peste un foarte puțin diplomat (cel puțin în maniere), conducător al unui grup de cavaleri ai deșertului: Anthony Quinn.

Și numele mari din distribuție nu s-au terminat căci mai întîlnim pe listă și pe Christopher Lee, Joseph Cotton și pe

Jeremy Kemp. Alături de ei numele unui actor iranian: Behrooz Vesougi.

■ **Rude de sînge** — este primul film pe care regizorul francez Claude Chabrol îl turnează pe continentul american. Pe continentul american, dar nu la Hollywood ci în Canada, ba chiar în partea franceză a acesteia, la Montreal. Coproducție deci canadiano-franceză care are la bază un subiect polițist la prima vedere (scenariul a fost inspirat de un roman polițist de Ed. Mc. Bain): victima este o tinăra și toată acțiunea — despre care Chabrol afirmă că este «așa cum scrie la carte» — nu urmărește decît dezlegarea misterului acestei crime. Numai că Chabrol introduce, paralel, și o acțiune, să-i spunem psihologică, care-i permite să fixeze unele diferențe de concepție și de reacție psihică

sesizabile la niște tineri canadieni de astăzi față de cei din generația părinților lor. Pentru acești tineri, regizorul a recurs la o actriță de 15 ani: Aude Landry (Franța), la o alta de 17 ani, Lisa Langlois (care este canadiană) și la un tânăr care abia a părăsit adolescența și a împlinit 22 de ani, Laurent Malet (francez).

Pentru partea adultă a distribuției, nume de mare rezonanță: Donald Sutherland (pentru a doua oară într-un rol de detectiv de la memorabila sa interpretare din **Klute** unde a avut-o ca parteneră pe Jane Fonda), Stéphane Audran, David Hemmings și Donald Pleasance.

■ **Săpunul negru** — va fi și se pare că va rămâne titlul filmului la care lucrează regizorul italian Mauro Bolognini (care are la activul său 20 de filme, printre care **Metello** și **Marea burgheză** realizat în 1974).

Săpunul negru va fi gata pentru ecrane tot la începutul lui 1978. Bolognini nu se grăbește deloc, ba chiar își desfășoară activitatea de platou al-



Unul din marii actori ai Hollywoodului, astăzi sexagenar, care nu acceptă orice rol: Robert Mitchum

Barbra Streisand nu uită nici o clipă că prin muzică a venit la film



ternind-o cu teatrul, și asta, după cum susține el, «pentru că, lucrând în teatru, reîncep să cred în cinematograf».

Película de față este un fals film polițist. Pornește de la un fapt real, o crimă săvârșită în 1939 de o țărăncă, condamnată la 30 de ani muncă silnică și moartă în 1970 într-un azil. «M-am născut în apropierea orașului unde s-au întâmplat toate acestea și azeam mereu vorbindu-se despre cazul acestei țărănci, Ciancuilli pe numele ei. Eu nu cred că era adevărata criminală. Era doar o suferindă».

Bolognini redeschide deci un dosar al justiției mussoliniene, nu numai pentru un caz ci pentru o întreagă epocă în care se folosea diversiunea criminală pentru a justifica polițienismul.

■ **Disperarea** — sună ca un strigăt titlul ultimului film care abia își începe cariera internațională, realizat de unul dintre cei mai reputați tineri regizori din Republica Federală a Ger-



maniei: Reiner Werner Fassbinder. Despre el, presa de specialitate vorbește mult și des. Pentru că lui Fassbinder îi place să vorbească el însuși despre sine destul de mult. De exemplu, se confesează trimisului săptămânalului francez l'Express fără ocolișuri și fără modestie nici măcar falsă: «Aș vrea să însemn pentru cinema-

tograful de astăzi ceea ce a însemnat Shakespeare pentru teatru, Marx pentru politică și Freud pentru psihologie, adică o prezență de la care de-acum înainte lucrurile să nu mai fie cum au fost».

Dacă Fassbinder n-ar fi cunoscut în același timp și pentru șarjele sale frecvente și vertiginoase la adresa altora și nu

i s-ar bănuia aici o secretă plăcere de a șoca, ar putea fi bănuț de megalomanie. Totuși Fassbinder are 31 de ani și 31 de filme, 20 spectacole realizate în teatru și câteva roluri interpretate ca actor. El este așadar urmărit cu vie curiozitate atât de cinești, cât și de spectatori și critici (un critic englez, de exemplu, spune despre el, datorită

Romy Schneider
a avut în 1977
un an bun dar greu.
Cotată ca cea mai bună
actriță a anului
în Franța,
ea a mărturisit
într-un interviu:
«Cînd începi
să ai succes,
începi să ai
probleme de crea-
ție artistică».

Revenind la **Disperarea** (e-
cranizare după Nabokov, mare-
le scriitor, laureat al Premiului
Nobel pentru literatură, recent
dispărut), trebuie spus că este
vorba de un film cu multe co-
laborări din afara R.F. a Ger-
maniei. Mai întîi, Nabokov —
care-și dăduse asentimentul
pentru ecranizare, dar n-a scris
el scenariul după propriul ro-
man. Apoi scenaristul, și de
fapt adaptorul, care este Tom
Stoppard (autorul celebrei **Ro-
senkrantz și Guildenstern au
murit**) iar în distribuție actrița
franceză Andréa Ferreol și en-
glezul Dirk Bogarde.

Despre ce este vorba în a-
ceastă **Disperare**: un om căruia
viața pare să nu-i mai ofere nici
o speranță se refugiază în vi-
sare. Gîndul că viața nu-i mai
oferă vreo speranță îi devine
insuportabil. El încearcă atunci
să iasă din criză ieșindu-și din
propria-i piele și luîndu-și o al-
tă identitate. Dar, se dovedește
pînă la urmă, acest tur de forță
este cu neputință și fatal.

Să mai cităm alte nume mari
(gîndul ne-ar putea duce pînă
la «Faustul» lui Goethe) cînd
aici ar fi deajuns să pomenim
de **Profesiunea reporter** a lui
Antonioni.

Alienarea combătută cu fil-

me tot alienante?

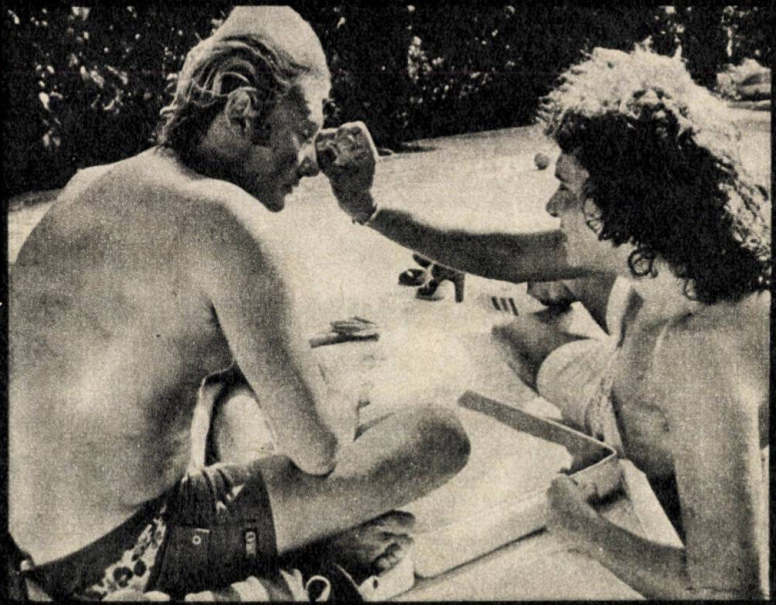
● **Proiecte peste proiecte.**
Ca mulți actori de film, Michel
Piccoli este și el cu gîndul la
teatru, deși cinematograful îl
solicită intens. Ultimul film pe
care l-a prezentat la sfîrșitul
anului 1977 a fost ecranizat de
Etienne Perrier — **La part du
feu**, Piccoli deținînd rolul prin-
cipal. Concomitent, spectatorii
îl pot vedea în serialul televizi-
unii franceze, **Lulu de Wedekind**,
dar gîndul obsesiv al lui Piccoli
este îndreptat spre teatru și de-
clară că în stagiunea care a
început, speră să-și realizeze
visul de a juca în «Regele Lear»
«o transpunere în care să se
vadă ideile lui Shakespeare și
nu ale regizorului».

Dacă experiența reușește,
probabil că o să-i vină ideea să
se realizeze și un spectacol
filmă. Ca să rămînă.

● **Viceversa.** Ariane
Mnouchkine, regizoare de tea-
tru, puternic afirmată în ultimii
ani, caută și ea o extindere a
preocupărilor în sens invers
decît actorii de film care se gîn-
desc la scenă. Ea caută o cale
de apropiere de film. Nu vrea
să facă teatru-filmă. Împrumu-
tă teatrului însă figura lui Mo-

Jonny Hollyday face și el film. Dar ne asigură că nu va cînta

multiplelor sale activități, că
este «workaholic», termen care
prin sonoritate amintește de al-
tul care n-ar fi prea flatant,
foarte expresiv și în același
timp greu de tradus, dar care
ar însemna în linii mari că
Fassbinder este «foarte pro-
ductiv». Sau ca să încercăm
totuși o traducere ar fi un de-
vorator al muncii).



cinerama



Ingrid Bergman a revenit pe platouri în *La Contessa*, în regia lui Vincente Minnelli

rina din «Scorpiia îmblinzită». Travesti. Deci ca la elisabethani.

Din lumea filmului

● **Un discret aproape mut.** Are astăzi 77 de ani și la activul lui 32 de filme, inclusiv cel mai recent care a fost lansat în ultima parte a anului: **Acest obscur obiect de plăcere.** Luis Buñuel, cîndva printre supra-realiștii proeminenți, prieten de idei și de aspirații cu André Breton și Salvador Dali și prieten nedespărțit al lui Federico Garcia Lorca, este acum un singuratic, un retras, un nevorbăreț, atât de nevorbăreț că e luat drept mut. Rar cînd se decide totuși să-și întrerupă muțenia (datorată și surdității pe care, cu răutatea cunoscută, Dali o atribuie faptului că lui Buñuel i-ar fi plăcut să se joace prea mult cu un pistol trăgînd după muște și i-ar fi obosit timpanul), cînd părăsește însă această asceză verbală, celebrul regizor spune lucruri la care trebuie luat amîn-

liere, căruia îi dedică un film. **Molière sau viața unui om onest.** Părintele teatrului francez se va afla evident în centrul interesului, iar realizatoarea mărturisește că a pornit la drum cu ideea că «nu cunoști într-adevăr un om decît după ce a murit». Cîteva secole care s-au scurs pînă acum s-ar putea să o ajute și mai mult pe Ariane Mnouchkine.

● **Discreția senectuții.** Laurence Olivier a împlinit 70 de ani. Nu s-a făcut nici un tam-tam, pentru că n-a vrut el. Cine nu-l cunoaște, cine nu-și amintește de marile lui filme, filme de referință pentru cineasți, cinefili și simpli spectatori? Tot prin intermediul peliculei ne-am putut da seama și de dimensiunea lui ca om de teatru (**Henric al V-lea**, ca și **Hamlet** țin mai mult de o viziune teatrală imprimată pe peliculă). Puțini cunosc însă acest amănunt: Laurence Olivier a debutat în teatru la vîrsta de 14 ani pe scena de la Stafford-on-Aven. Bineînțeles, într-o capodoperă shakespeareană. Rolul? Katha-

Pe ecran, Charles Bronson este «un dur», în viață, este un om preocupat de problemele sociale, de familie și de profesiune



te. De exemplu: «Suprarealismul nu mai înseamnă astăzi nimic. Noi cei care făceam parte din această mișcare, am crezut că o să determinăm o schimbare a lumii. N-am reușit să determinăm decât un curent artistic care a ajuns astăzi un academism».

Buñuel nu se menajează nici pe sine: «Nu e cazul — spune el — să fiu luat prea în serios. Eu unul n-am cultivat niciodată în filmele mele simboluri. Memoria, ca și povestirile mele sînt exclusiv vizuale. Dacă un personaj începe să învânte în psihologie, îl desființez».

Cît despre păreri sale asupra cinematografului, Luis Buñuel este de-a dreptul vertiginos: «În fond, cinematograful e ceva foarte ușor de făcut. Condiția e să fii foarte viu. Cum trenează ceva, mă și plictisesc. Și dacă tehnica unui realizator se vede, e rău. Într-o sală de cinema, mie nu-mi place decât ieșirea, pentru că oamenii rămîn muți ca niște morți».

E cu atât mai mișcătoare verba și forța ideilor acestui om care de la **Jurnalul unei ca-**

meriste încoace își vede parcă opera defilînd pe ecran ca și cum ar fi mută.

■ **Jocurile olimpice de la Montreal.** Realizarea filmului despre cea de a XXI-a ediție a Olimpiadei de la Montreal — film cunoscut astăzi pe toate meridianele lumii — a pus enorme probleme realizatorilor lui și s-a dovedit a fi pînă la urmă o grandioasă aventură (în măsura în care orice film presupune un coeficient de surpriză, de dificultăți de parcurs, de «neasteptat», cu marea diferență însă că, aici, în cazul celei de a XXI-a ediții a jocurilor olimpice, filmul era realizat de un colectiv format din 168 de persoane. Mai trebuie menționat de la bun început că durata realizării nu putea depăși două săptămîni (adică cele două săptămîni propriu-zise) ale jocurilor și că nu exista nici o posibilitate de refilmare a vreunei scene.

Și totuși filmul făcut de canadieni este considerat mai mult decât remarcabil. Factorul cel mai important în finalizarea lui — și aceasta constituie tocmai ineditul acestui film — a fost

monteurul-șef, omul căruia i-a revenit copleșitoarea misiune de a selecta din imensul material filmat secvențele care să intre în versiunea finală și admisibilă după toate canoanele.

Monteurul-șef se numește Werner Nold și iată ce relatează el în legătură cu munca depusă la această peliculă neobișnuită: «Cînd am primit această însărcinare, trebuie să vă spun că nu mă înșelam deloc asupra a ceea ce mă aștepta, pentru că bănuiam că o să am în față vreo 400 000 de picioare de peliculă. În realitate, am găsit 331 608 picioare.

În fața acestei realități era cazul să-mi invent un fel de metodologie a muncii. Așa că am distribuit materialul în cantități aproximativ egale celorlalți monteurii (nouă la număr n.n.). Am încercat să țin seama de afinitățile lor cu sporturile, ca și de afinitățile lor cu regi-
zorii

În ce privește organizarea muncii propriu-zise trebuie să spun că am aplicat o disciplină militară înfricoșătoare. Cînd mă

O veșnică amatoare, deși Antonioni spunea despre Maria Schneider că este o actriță completă



Ambiția de a fi mereu „cel mai bun“

Cinema Elvis Presley — spuneau admiratorii, fani-i lui — e atît de mare, atît de deosebit de ceilalți că atunci cînd vorbești despre el, nici n-ai nevoie de adjective. Popularitatea îi îngăduia luxul de a nu-și face reclamă, de a nu solicita admirația și de a nu plăti tribut cotidian luptei pentru a fi mereu „în vînt“, în centrul atenției. Era probabil adeptul propriei sale melodii de mare succes, «If you like me», recent reînregistrată și evident best-seller, care ar vrea să spună (Și dacă nu mă place, n-am ce-ți face!)

Timp de două decenii a fost atît de iubit, încît la moartea lui popularitatea i-a supraviețuit, chiar dacă unele filme și unele discuri au fost mai puțin faimoase. Multe ziare și reviste i-au dedicat pagini întregi de prezentări, portrete, reportaje și fotografii de la diferite vîrste, din concerte, turnee, scene din filme și chiar (dar asta mai rar) de la el de-acasă, de la Grace-land unde-i plăcea să se refugieze și de glorie și de prea stăruitorii lui admiratori.

Presley a marcat în felul lui muzica, i-a schimbat cursul — spun specialiștii — i-a deschis o cale nouă celor ce i-au urmat și care au devenit la rîndul lor celebri, dar nu l-au egalat. A folosit și filmul tot pentru a afirma muzica rock al cărei rege a fost. Alte vedete ale rock-ului atrăgeau mai mult poate atenția asupra muzicii, dar Elvis a stăpînit momentul. Într-un fel s-ar putea spune că șocul produs de el a fost disproporționat, pentru că Elvis Presley, dacă te uiți în urmă, e mai degrabă într-o suită de inevitabilități istorice. El a venit pe drumul deja familiar al lui Tony

Curtis, actorul de cinema a cărui fotografie Elvis o avea la el acasă, la Memphis; apoi avea aceeași expresie bîntuită ca a lui Marlon Brando din **Sălbaticul**. Vulnerabilitatea lui o găsești la James Dean, al cărui prim film, **La est de Eden**, a apărut în aprilie 1955, exact cînd începea cariera și Elvis. «Știa că sînt prieten cu Dean — spune Nicholas Ray, realizatorul celui de al doilea film al lui James Dean, **Rebel fără cauză** — așa că mi-a căzut în genunchi și a început să-mi recite pagini întregi din scenariu. Cred că văzuse de cel puțin douăsprezece ori **Rebelul...** și ținea minte fiecare replică a lui Dean».

În afara scenei și a platoului, Elvis Presley apărea ca un om plin de modestie, de farmec și de virtuți obișnuite și nu ale unei vedete conștiente de faima ei. Se născuse la 8 ianuarie 1935 în Tupelo, Mississippi, fiu adorat ai unor oameni săraci. Cum fratele său geamăn murise la naștere, părinții îi arătau o dragoste și o grijă nesfîrșite. În timpul școlii a dovedit toate acele calități obișnuite ale omului care trăiește într-un orașel uitat de lume, adică era respectuos, politicos, trăind pe lîngă fusta mamei. «Tata era muncitor — se mîndrea Presley — și adesea conducea camionul, iar eu stăteam pe lîngă el ceasuri întregi. Primul contact cu muzica a fost aparatul de radio de pe camion. După aceea, a început să cînte în corul bisericii. A obținut un premiu pentru felul cum cînta, la vîrsta de 10 ani, iar la 11 ani părinții i-au dăruit o gitară. «Eu aș fi vrut o bicicletă» — mărturisea după aceea Presley. Profesorii și rudele își aduc aminte că era nedespărțit de ghitara sa. După aceea, pe vremea cînd Elvis avea 13 ani,

familia s-a mutat la Memphis și de aci înainte încep să se producă unele schimbări în viața lui. Aceasta pentru că Memphis era un oraș lipsit de personalitate și apăsător pentru un copil puțin cam absent și nesigur, făcînd tot felul de treburi după școală și încercînd să se producă cu ghitara lui, pe unde apuca. Îi plăcea să arate ca un șofer de camion și uneori ca un fotbalist. Nimeni n-ar fi spus pe atunci că tînărul acesta avea să ajungă cineva. Cînd i s-a oferit o slujbă de șofer la Crown Electric ai fi zis că și-a găsit drumul. Numai că un an mai tîrziu, făcea prima imprimare muzicală și toate lucrurile aveau să se schimbe.

Au urmat bineînțeles alte imprimări, a început drumul nu deloc ușor al artistului singular, cu subite ascensiuni, dar de scurtă durată și apoi zone de umbră, pînă cînd numele lui a început să strălucească pe firmamentul nestins al muzicii rock. Numai că ambiția și dorința lui începuseră să fie mari și în filme. Era chiar nerăbdător... Și așa a început să lupte pentru afirmare și pe terenul artei a șaptea. Nici aici drumul nu putea fi ușor, dar tenacitatea lui și dorința de a fi mereu mai bun erau motorul luptei pentru afirmarea artei sale ca muzician și ca actor.

Filmele lui Presley și cu Presley au fost totdeauna «de public». Filme tonice, poate fără mari pretenții estetice, dar lumea le iubea pentru că îl iubea pe cîntărețul din Memphis. Numărul acestor filme e destul de mare și o bună parte din ele se pot revedea cu aceeași intensă plăcere. Mai ales astăzi cînd Presley este o amintire.

M. AL.

— *Elvis Presley* — cîntărețul din Memphis — a cărui dispariție a provocat un adevărat șoc printre admiratorii lui. «A fost o victimă — spun unii comentatori — a unei prea mari doze de singurătate».

Cîntăreț și actor de film, un actor-cîntăreț de fapt, *Elvis Presley* a cunoscut un enorm succes, dar nu s-a bucurat de el. «Succesul — mărturisea el — te face să te îndoiști de sinceritatea relațiilor cu cei din jur. Ai impresia că toți sînt interesați să te exploateze cu ceva»

Și asta a dus la nevroză și însingurare. Care i-au fost fatale



cinerama



Julie Christie nu este deloc nefericită că nu joacă decît odată la 2-3 ani. Calitatea contează — susține ea

uit în urmă găsesc că m-am purtat îngrozitor. Dar era necesar, pentru că altminteri n-aș fi putut face treaba într-un ritm atît de diabolic. O dată materialul distribuit, trebuia vizionat. Treaba asta am făcut-o timp de 7 săptămîni în ritmul de 7 ore pe zi. O cantitate care te poate duce la nebunie. O muncă titanică. După vizionarea acestor preselecții era nevoie să mă aștern la treabă pentru selecția finală. Trebuia să iau o hotărîre mai întîi asupra a ceea ce îmi propuneam să păstrez și ce anume trebuia să elimin de la bun început. Treabă deloc ușoară dar inevitabilă.

Am eliminat așadar din instinct cam 70% din materialul filmat. Trebuia însă ca materialul eliminat să fie și el pus într-o anumită ordine, în cazul în care am fi avut nevoie de recuperat vreun plan ce ar fi trebuit introdus în versiunea finală.

După aceea, zi de zi, timp de o oră și jumătate, am stat cu

Richard Harris și Anne Turkel au impus un film *Întîlnirea de aur*, pentru că au format un cuplu de aur



fiecare din monteuri să vedem materialul selectionat și aranjat. Concomitent discutăm despre forma pe care urma să-o capete secvența respectivă. Trebuia inventat un limbaj pentru fiecare din monteuri, altminteri nu aș fi putut ieși la liman.

În ziua următoare reveneam să văd ceea ce realizase monteurul singur și făceam împreună rectificările necesare.

Trei luni după aceea obțineam un prim montaj de patru ore și jumătate. Munca asistenților mei lua sfârșit și m-am așternut singur la elaborarea unui montaj de două ore. A fost o perioadă extrem de dură. Am ajuns să consider astăzi că în viața mea particulară există un hiatus de șase luni. Și este absolut adevărat. Există șase luni în viața mea care, de fapt, nu există, și nu-mi dau seama unde s-au consumat».

Werner Nold continuă: «După părerea mea, ceea ce deosebește acest film de alte filme olimpice nu este faptul că a fost realizat pe 16 mm. Dacă astăzi mă simt atașat de el nu este datorită performanțelor sportive pe care le-ar arăta, ci datorită oamenilor pe care-i surprinde în această angajare sportivă. Pentru că ceea ce am încercat făcând montajul acestui film a fost să decupez pe acești sportivi pe care-i aveam în față, să le pun în lumină latura umană, adevărul lor uman. Și trebuie să mai spun că, în ultimii ani, am lucrat ca monteur la mult mai multe filme de ficțiune decât documentare. Și treaba asta m-a ajutat enorm. Faptul de a fi făcut montajul unor filme artistice, mi-a îngăduit să confer filmului despre olimpiadă o anumită continuitate. Am chiar sentimentul că am făcut în așa fel ca pista stadionului olimpic să devină într-adevăr ovală în film, lucru pe care nu l-am întâlnit în niciunul din filmele olimpice. Dacă treaba asta a reușit, este mulțumită ficțiunii și nu documentarului. Trebuie spus de asemenea că nenumăratele camere de luat vederi care s-au aflat pe stadion mi-au permis să tratez un film documentar ca și când ar fi fost unul de ficțiune. Ceea ce în mod normal nu poți face într-un documentar, pen-



Kojak și alții. Restul îl știu toți cititorii și spectatorii serialului cu pricina.

cinerama



Catherine Deneuve și Faye Dunaway nu s-au întâlnit pe ecran, ci doar pe scenă (dar nu de teatru, ci de festivități de premiere: anualul Oscar)

tru că ești legat de o singură cameră de luat vederi. Așadar ești obligat să folosești elipsele și înregistrezi momentele bune așa cum îți vin. Dimpotrivă, la acest film am avut întotdeauna la dispoziție un plan realizat de o altă cameră care-mi îngăduia mie, ca monteur, să-mi schimb unghiul de vedere. Am așadar impresia că niciodată atunci când urmărești o desfășurare în acest fel nu te simți pierdut.

I s-a făcut reproșul acestui cineast, astăzi de notorietate mondială că, urmărind atât de îndeaproape omul, nu s-ar vedea ansamblul. La aceasta el răspunde: «Dacă-i adevărat ceea ce se spune, pe mine treaba asta nu mă deranjează deloc. Pentru că ansamblul — mi-am spus eu montînd filmul — este ceea ce a văzut toată lumea la televizor. Or ceea ce am vrut să aducem prin acest film a fost realmente o privire deosebită, ceva absolut deosebit decît ceea ce s-a putut vedea pe micul ecran.

Lucrul cel mai greu pînă la urmă în realizarea filmului acestei olimpiade a fost să imprim un anumit ritm, problemă de altfel de care te lovești la orice film. Dar ca să mă explic: să

Filmul *Iulia* inspirat de biografia scriitoarei Lillian Hellman 1933, plecarea în emigrație



zicem că ai un atlet în față sau un personaj care traversează ecranul făcând șase pași. Dacă tai planul la jumătate respectivul personaj o să facă doar trei pași deci cu aceeași viteză, adică la fel de lent. Auzi spunându-se adesea: «ar fi trebuit să tai mai scurt, ar fi trebuit să strângi montajul și în felul acesta ai fi accelerat ritmul. Fals, pentru că în realitate nu accelerezi nimic. Reduci doar lungimea filmului și asta-i tot. Ritmul se află în imagini. Nicio dată nu se salvează un film la montaj. Nici nu cred că există vreun monteur pe lume care să fi salvat vreun film.

Este mai ușor să imprimi un ritm muzical unor imagini decât să-i impui unui muzician obligația de a descoperi un ritm care să se adapteze cu precizie montajului făcut unor imagini.

Un exemplu: potrivit scenariului original, maratonul ar fi trebuit să apară de-a lungul filmului ca un leit-motiv. Am făcut un prim montaj care urmărea scenariul ad-literam, dar n-a ieșit nimic. De fiecare dată când maratonul revenea pe ecran, filmul părea blocat. Mi-am dat seama pe loc că maratonul nu putea fi folosit



O actriță europeană, Marthe Keller, și un italo-american, Al Pacino, considerați revelația anului în America

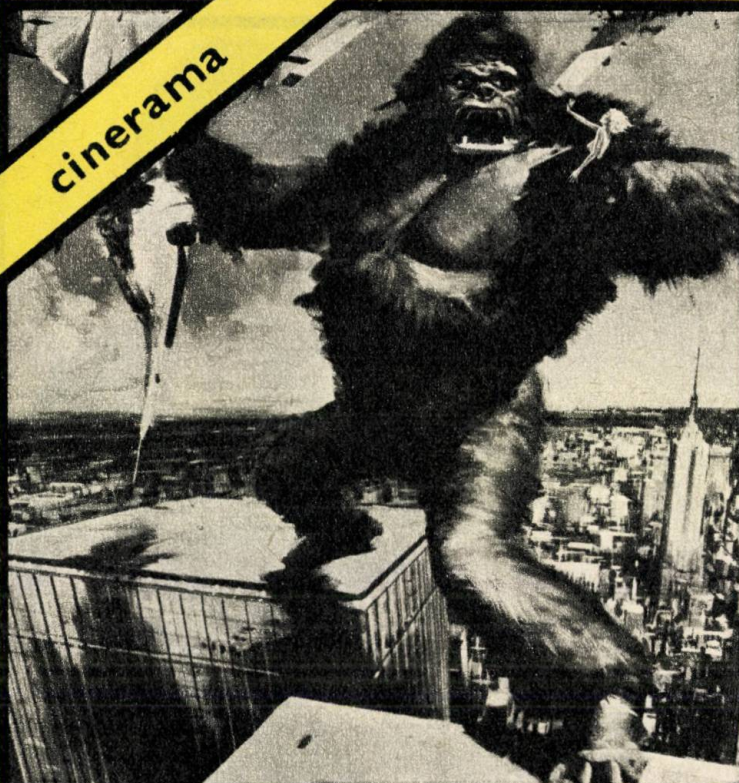
**are ca interpretă pe Jane Fonda (aici scena-cheie: Berlin
zita în Germania de după război)**



**Jane
Fonda
în
recenta
premieră**

JULIA

cinerama



Afișul lui King Kong II. Mare surpriză la început (din cauza publicității) și mare cădere pînă la urmă (din cauza calității)

astfel și am plasat atunci secvențe din maraton la începutul și la sfîrșitul filmului».

S-au făcut unele observații că ar lipsi din acest film unele manifestări ale Olimpiadei. Și chiar că evoluția sportivelor ar fi prea mică în raport cu realitatea. La care monteul-șef al filmului răspunde:

«Nu sînt prea sigur că femeile au ocupat un loc chiar atît de mic cum se afirmă. Eu consider că, de exemplu, secvența gimnastelor cu Nadia Comăneci, Nely Kim și Olga Korbut reprezintă o parte considerabilă consacrată sportului feminin. Există apoi natația, handbalul, etc.

Și încă o precizare: «A monta un film — să nu se uite — înseamnă în același timp a crea, a determina emoții și cu Jocurile celei de a XXI-a Olimpiade consider că am realizat aceasta».

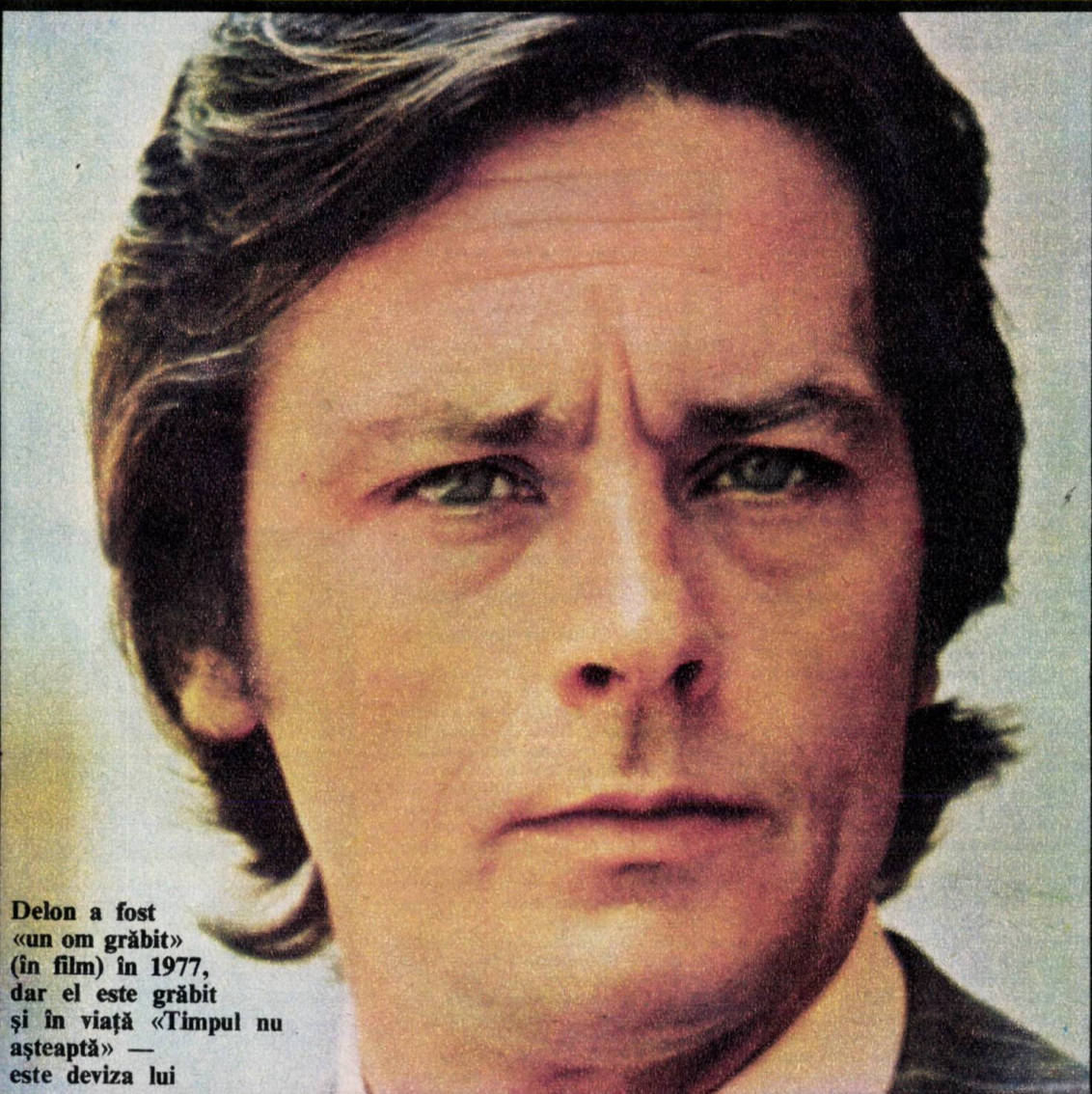
■ **Portretul sergentului** Angie Dickinson —sau Sergentul Anderson (am văzut-o pe actriță pe micul ecran cu acest serial de televiziune). Angie Dickinson a revenit pe platouri, după o eclipsă de mai mulți ani. Earl Holliman, colegul ei de serial, o portretizează astfel: «o femeie extraordinară, o excelentă mamă pentru fițița ei și care n-are nimic din fasoanele de vedetă. Muncește cot la cot cu echipa, refuză să fie dublată (și ea, nu numai Yves Montand sau Belmondo) în scenele de încăierare sau de acțiuni care comportă riscuri. Personajul sergentului Anderson îi datorează imens». Relansată Angie Dickinson nu are timp să se gîndească la altceva decît la sergentul Anderson. Pentru că serialul continuă ca orice serial.

■ 1978 își anunță o temeritate: un remake al filmului **Pe aripile vîntului**. Un nume actoricesc este sigur pînă acum: Robert Redford în rolul lui Rhett Butler.

Rubrica «Cinerama»
este redactată de
Răzvan POPOVICI

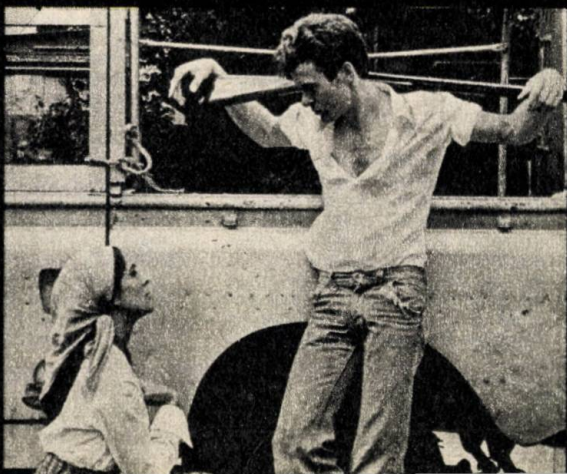
În 1978 se va vedea un alt remake: *French Cancan*, în prezent în lucru pe platourile franceze





Delon a fost
«un om grăbit»
(în film) în 1977,
dar el este grăbit
și în viață «Timpul nu
așteaptă» —
este deviza lui

James Dean a devenit un mit post-mortem. După personajul său din *Uriasul*, unde apărea alături de Liz Taylor (foto stînga), se turnează un remake care este o copie pînă la amănunte



Și a mai fost odată un Hollywood

(urmăre din pag. 163)

MEMBRUL COMISIEI. Vă rog. **STANDER.** Pentru că dumneavoastră, folosind bolnavi mintali... și am aici hirtia sanatoriului cu diagnosticul lui Marc Lawrence: de reglare mintală... iar dumneavoastră l-ați folosit și pe el, și pe Leech, a cărui depozitie a fost respinsă atât de procurorul districtual cât și de marele juriu care m-au scos de sub acuzare. Astfel că nu cred că este legal să mi se ceară să răspund unei liote de turnători profesioniști, de nebuni și de eretici politici care vin aici, la dumneavoastră, bățându-se în piept și spunând: «— Iertăți-ne, domnilor, n-am știut ce facem, acordăți-ne iertarea păcatelor și lăsați-ne înapoi pe ecran!» Oamenii aceștia sînt capabili de orice ca să repara în film! Ei v-ar da orice nume li s-ar cere! Chiar și pe al dumneavoastră!

(...)

PREȘEDINTELE. Așadar refuzați să răspundeți la întrebare.

STANDER. Resping insinuarea că oricine invocă amendamentul al cincilea pentru care au luptat înaintașii noștri, este implicat vinovat.

ANCHETATORUL. Răspundeți sau nu la întrebarea care vi s-a pus?

STANDER. Să nu mă acuzați acum și de sacrilegiu, dar cînd Pilat din Pont l-a întrebat pe Isus «au judecătorii aceștia mulți martori împotriva ta?», Hristos a tăcut.

(O pauză.)

PREȘEDINTELE. Sînteți bun să răspundeți la întrebare?

(O pauză.)

PREȘEDINTELE. Sînteți bun să răspundeți la întrebare?

(O pauză.)

STANDER (calm). Refuz să răspund pe temeiul primului amendament care-mi dă dreptul la libertatea convingerilor, pe temeiul amendamentului al cincilea, care nu lasă nici o portiță ca cineva să fie socotit vinovat cînd îl invocă, și pe temeiul amendamentului al nouălea care îmi dă dreptul să iau cuvîntul în fața instanțelor publice, ceea ce fac acum, depunînd aici o moțiune de condamnare a Comisiei pentru abuz de putere în încercările ei ilegale de a introduce cenzura asupra teatrului american.

PREȘEDINTELE. Uitați ce, domnule Stander...

STANDER (la fel de calm). Și în sfîrșit, nu înțeleg în ce fel o întrebare referitoare la ce am făcut eu în 1935, pe baza unor informații provenite de la denunțatori profesioniști, dovediți ca atare și de la bolnavi mintali, poate fi de vreun folos Comisiei în misiunea ei statuată prin lege de a recomanda Congresului măsurile legislative, în-

trebarea nu are legătură cu scopurile legale ale Comisiei Dvs.

POVESTITORUL Lionel Stander a rămas pe lista neagră.

Povestitorul

Paul Robeson a fost audiat în 1956.

ANCHETATORUL. Paul Robeson⁵, fiți bun și veniți mai în față. Numele, adresa, profesiunea.

ROBESON. Numele meu este Paul Robeson. Locuiesc în Jumel Terrace nr. 16, orașul New York. Sînt de profesiune actor și cîntăret (...)

ANCHETATORUL. Compăreți aici astăzi drept urmare a convocării pe care v-a adresat-o Comisia pentru Cercetarea Activităților Anti-Americane?

ROBESON. Îmi permiteți să întreb cu cine stau de vorbă și cine mă interoghează?

ANCHETATORUL. Sînt Richard Arens.

ROBESON. Și funcția dumneavoastră care-i?

ANCHETATORUL. Sînt directorul personalului. Convocarea vă cere să produceți aici unele documente printre care toate pașapoartele americane ce v-au fost eliberate pînă acum pentru a călători în afara granițelor continentale ale Statelor Unite. Aveți aceste documente asupra dumneavoastră?

ROBESON. Nu. În ultimul am m-am mutat de cîteva ori și încă nu am despachetat toate hirtile. Dacă le găsesc despachetate, vi le voi trimite cu plăcere.

ANCHETATORUL. Ați completat o cerere de pașaport de călătorie în străinătate la 2 iulie 1954?

ROBESON. În ultimele cîteva luni, am completat vreo douăzeci și cinci de cereri.

ANCHETATORUL. Vi s-a cerut în iulie 1954 o declarație de non-apartenență la Partidul Comunist?

ROBESON. Sub nici un motiv nu aș accepta să semnez o asemenea declarație. E o încălcare a drepturilor cetățenilor americani.

ANCHETATORUL. Sînteți în prezent membru al Partidului Comunist?

ROBESON. Ah, dar vă rog, vă rog. **UN MEMBRU AL COMISIEI.** Noi vă rugăm pe dumneavoastră, să răspundeți, domnule Robeson.

ROBESON. Ce este Partidul Comunist? Ce înțelegeți dumneavoastră prin aceasta?

UN MEMBRU AL COMISIEI (către Președinte) Vă rog, somați-l pe martor să răspundă.

ROBESON. Ce înțelegeți prin Partidul Comunist? După știrea mea, este un partid la fel de legal ca Partidul Republican sau ca Partidul Democrat. Înțelegeți un partid

al celor care s-au sacrificat pentru poporul meu, pentru toți americanii și muncitorii, ca să trăiască în demnitate? Despre acest partid vorbiți?

ANCHETATORUL. Sînteți în prezent membru al Partidului Comunist?

ROBESON. Știți ce, veniți după mine în ziua alegerilor, intrați cu mine în cabina de votare și ultimați-vă cu cine votez. V-ar place?

ANCHETATORUL. Domnule Președinte, vă sugerez cu respect ca martorul să fie somat să răspundă.

PREȘEDINTELE. Sînteți somat să răspundeți.

ROBESON. Invoc amendamentul al cincilea.

ANCHETATORUL. Socotiți așadar că dacă ați declara Comisiei în deplină bună credință...

ROBESON. Nu doresc să socot nimic și nu e treaba dumneavoastră ce socot eu să fac. Am invocat amendamentul al cincilea. Așa că lăsați-vă păgubași.

● *Din filmografia lui Edward Dmytryk sînt cunoscute la noi în special filmele «Contraspionaj» (1942), «Înțelegere prietenească» (1944), «Focuri încrucișate» (1947), «Procesul rebelilor de pe Caine» (1954), «Warlock» (1959)*

● *Dintre filmele bazate pe scenariile lui Lillian Hellman sînt cunoscute la noi în special «Îngeri cu fețe murdare» (1937), «Vulpile» (1941) și «Steaua Nordului» (1943)*

● *Din prestigioasa filmografie a lui Elia Kazan, la noi sînt cunoscute «Bumerang» (1947), «Viva Zapata» (1952), «Un tramvai numit dorință» (1951), «La est de Eden» (1955), «Splendoare în iarbă» (1961), «American America» (1963). Trebuie spus că unele dintre filmele sale și în special «Viva Zapata» și «American America» au contrazis prin conținutul lor critic susținut de o memorabilă vigoare artistică, atitudinea lui Elia Kazan în fața Comisiei pentru Cercetarea Activităților anti americane*

● *Observați cum, fiind vorba de un martor de culoare, Anchetatorul nu folosește, la începutul interogatoriului cel puțin, apelativul «domnule»*

Selecție, traducere, note și prezentare de
Radu NICHITA RAPAPORT

**COPILOR
LE PLAC
DULCIURILE!**

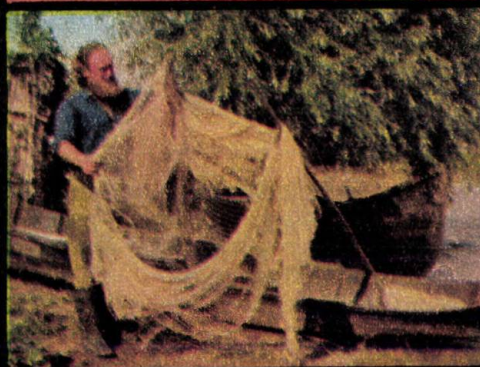
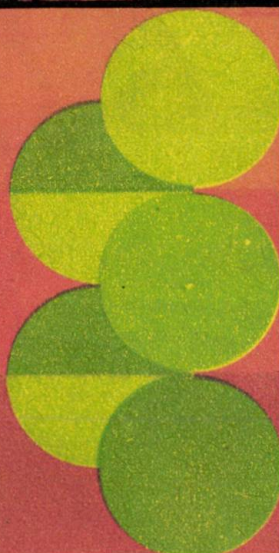
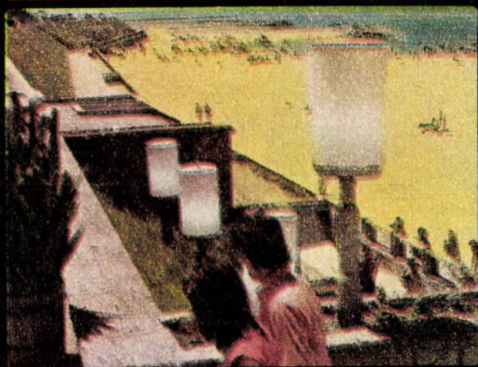
Dulciurile sînt și
o bogată sursă
de energie! Iată
de ce vă sugere-
m să le dăruim:



- bomboane umplute cu lapte, praline și fructe, caramelle cu lapte, cacao și fructe, drageuri simple sau Amandine, Prododrops, Mentoprat;
- șerbet de făină de fructe și cacao;
- specialități de ciocolată cu interior de gem și dulceată!
- specialități de ciocolată Zoo, Ioana, Carmen, Bicăz, Ialomicioara, Parc, Favorit, Carmen.

Sursa... bucuriilor pentru copii se află în magazinele comerțului de stat.

Concedii și vacanțe pe litoral prin oficiile județene de turism și ITHR București



● posesorii biletelor de odihnă beneficiază de o reducere de 50% la tariful de transport pe C.F.R.;

● în perioada mai-iunie și septembrie-octombrie prețul unui sejur de 12 zile este substanțial redus față de perioada iulie-august;

● din stațiuni se organizează numeroase și atractive excursii cu autocarul (turul litoralului, Delta Dunării, nordul Dobrogei, Histria, Adamclisi, Stațiunea viticolă Murfatlar, Varna etc.).

În centrul Bărganului
la 7 km de Slobozia,
pe D.N.2 C se găsește Stațiunea Amara.

Stațiunea cu caracter permanent, Amara, își dă
numele și existența lacului pe malul căruia se
află. În partea nordică a lacului, la suprafața apei, se
dezvoltă o vegetație, specific acvatică, denumită de
localnici, «cămașa broaștei», permanentă sursă de
împropătare a nămolului sapropeic.

Situată la 30 m altitudine, cu un climat temperat,
cu sensibile diferențe de temperatură (în cursul
verii: maxima zilei $+39,5^{\circ}$, minima nopții $+9,4^{\circ}\text{C}$).
Amara, grație modernelor construcții realizate și
a bazei de tratament cu care a fost dotată și în care
se execută zilnic circa 1 000 de proceduri se înscrie
în rândul marilor stațiuni ale țării noastre.

Factorii naturali de cură de care dispune stațiunea
ca: apa lacului, sulfată, clorurosodică, magneziană,
bromată; nămolul sapropeic, negru onctuos, sulfuros-
iodurat; apa minerală, sulfuroasă, bicarbonată, sodică,
magneziană, hipotonă, folosită în cura internă, o re-
comandă pentru tratarea următoarelor boli:

- afecțiuni reumatismale cronice,
- afecțiuni post-traumatice ale aparatului lo-
comotor,
- afecțiuni ale sistemului nervos periferic,
- afecțiuni ginecologice cronice;

ca și a bolilor asociate: afecțiuni hepato-biliare și
gastro-intestinale, boli de nutriție, boli ale rinichi-
lor și căilor urinare, boli de piele, afecțiuni ale căilor
respiratorii și nevroze astenice.

Dacă la cele de mai sus, vom adăuga și elementele
de distracție și agrement ca: parcul cu specii rare
de arbori, plimbările cu diversele ambarcațiuni pe
lac, cinematograful, clubul,
biblioteca și terenurile de
sport de care stațiunea dis-
pune, am completat gama
motivațiilor care pot deter-
mina vizitarea stațiunii și
utilizarea serviciilor ei.



ȘI UN FILM DE EPOCĂ POATE FI VIZIONAT ÎNTR-O VESTIMENTAȚIE MODERNĂ...



femeilor: compleuri din diverse țesături, uni și imprimate, cu aplicații și broderii; fuste, fuste și pantaloni cu vestă; bluze din diverse țesături bumbac tip batist uni cu încrustații. Pentru ocazii, ținuta elegantă presupune purtarea bluzelor din mătase naturală, culoare natur. Tinerelor li se recomandă purtarea fustelor, a pantalonilor sau a compleurilor din catifea și alte materiale adecvate vârstei. În fine, altele din elementele complementare ale garderobei acestui sezon sînt rochiile din in, multe natur, executate în diverse modele și culori.

Pentru acest sezon, magazinele și raioanele specializate ale comerțului de stat vă recomandă o bogată și diversificată gamă de produse și articole destinate:

bărbaților: mare varietate de compleuri realizate din țesături ușoare; sacouri în culori deschise, carouri, modele gen sport, cu buzunare aplicate cu pliuri, plăci, tighele; pantaloni din țesături bumbac și tip bumbac pentru sezonul estival, colorit deschis, modern, mulați pe talie, comozi la mișcări, neșfonabili; costume foarte variate ca țesătură, culoare, model. Cămășile și bluzele în diverse modele și texturi, imprimate și uni, completează gama vestimentației bărbătești.



copiiilor: un bogat și variat sortiment de rochițe, costumașe, bluze, cămăși, pantaloni lungi și scurți, fuste și compleuri din diverse țesături ornamentate cu broderii și garnituri de dantele, în desene viu colorate, adecvate tinutei de sezon a celor mici.

Știați?

CONSERVELE DIN PEȘTE OCEANIC

sînt un aliment complex bogat în substanțe nutritive? Proteinele, aminoacizii, grăsimile, vitaminele A și D, fosforul, fierul, sulful... sînt numai cîteva dintre bogățiile nutritive ale acestui aliment, care se mențin în:

CONSERVELE DE PEȘTE OCEANIC



- Stavrizi în sos tomat
- Hașe de stavrizi
- Macrouri în sos tomat
- Hașe de macrouri



MINISTERUL INDUSTRIEI CHIMICE
CENTRALA INDUSTRIALĂ DE MEDICAMENTE COSMETICE, COLORANȚI ȘI LACURI

Întreprinderea de detergenți

1900 TIMIȘOARA II
CALEA BUZIAȘULUI NR. 3—5

TELEFON: 3 53 50, 3 53 65
CONT: 30 14 8 04 01 BN-R.S.R. TIMIȘ
TELEX: 43281 DEROM R

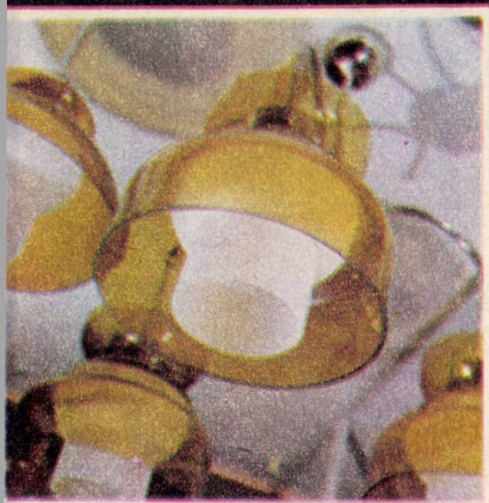
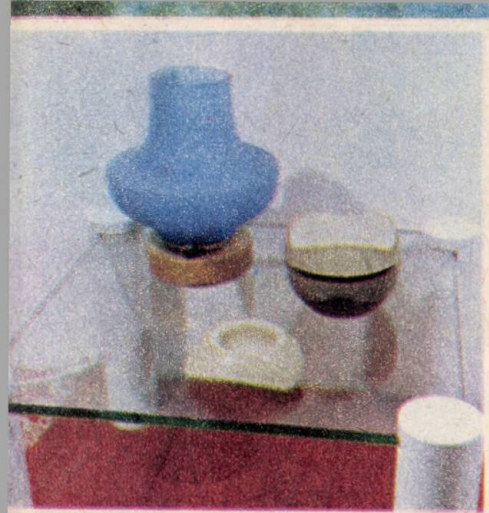


PRODUSUL **OXATIM** — DETERGENT CU CONȚINUT DE PERBORAT

— ASIGURĂ O ALBIRE SUPLEMENTARĂ A FIBRELOR DATORITĂ CONȚINUTULUI DE PERBORAT DE SODIU
— SE UTILIZEAZĂ PENTRU SPĂLAREA ÎN MAȘINĂ A RUFELOR DIN BUMBAC, ÎN ȘI AMESTECURI DE FIBRE (BUMBAC ȘI POLIESTER) ȘI LA FIERBEREA RUFELOR ALBE DIN BUMBAC ȘI ÎN.



**Un buchet de mirosuri plăcute găsiți în sortimentele
de săpunuri fabricate de «Azur» Timișoara**



COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

București — str. Băiculești nr. 29 — Sectorul 8
Telefon 67.37.75 Telex: 10158 ARTEM

Produce articole unicate sau de serie mică cu specific artistic în atelierele de cioplitorie în piatră, turnătorie neferoase, fonderie, ceramică, sticlărie, corpuri de iluminat, imprimărie-tesătorie după proiectele artiștilor plastici sau cele prezentate de către beneficiari.

Produsele sînt livrate prin magazinele de specialitate ale FONDULUI PLASTIC

UN AMĂNUNT DEMN DE REȚINUT!

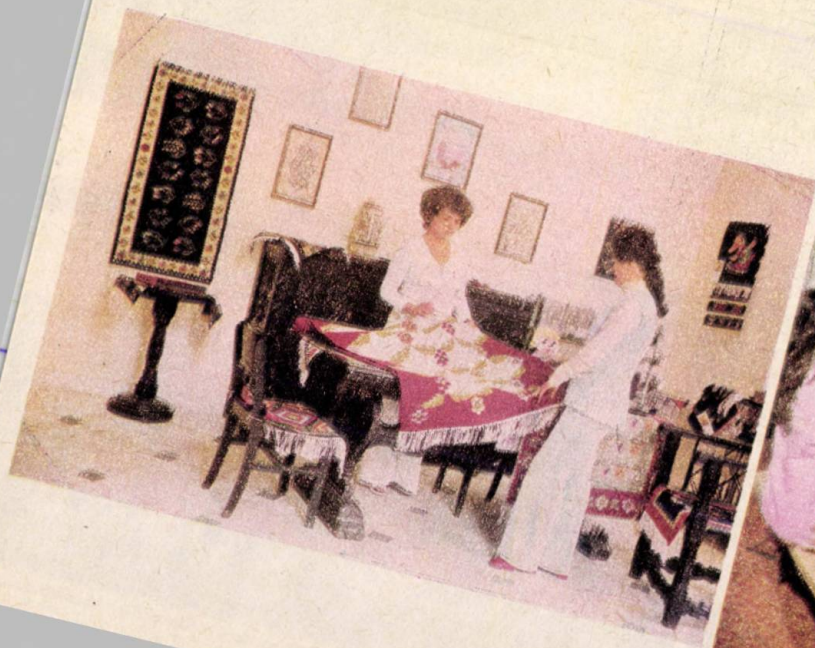
Combinatul Fondului Plastic primește COMENZI SPECIALE din sectorul de Stat și cooperatist pentru executarea de produse unicate sau serie mică destinate utilărilor sau decorării spațiilor comerciale ca HOTELURI, RESTAURANTE, COFETĂRII, BARURI

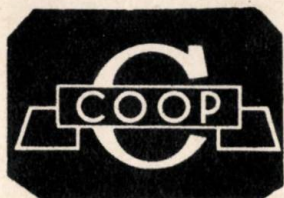
Material publicitar realizat de
MIRCEA DANCULESCU
(Agenția de Publicitate ISIAP)

Casa de comenzi a Cooperativei Arta Populară din București,
str. Blănari nr. 21, sect. 4, telef. 14 79 77, vă oferă la comandă:

- covoare românești
- covoare înnodate tip oriental

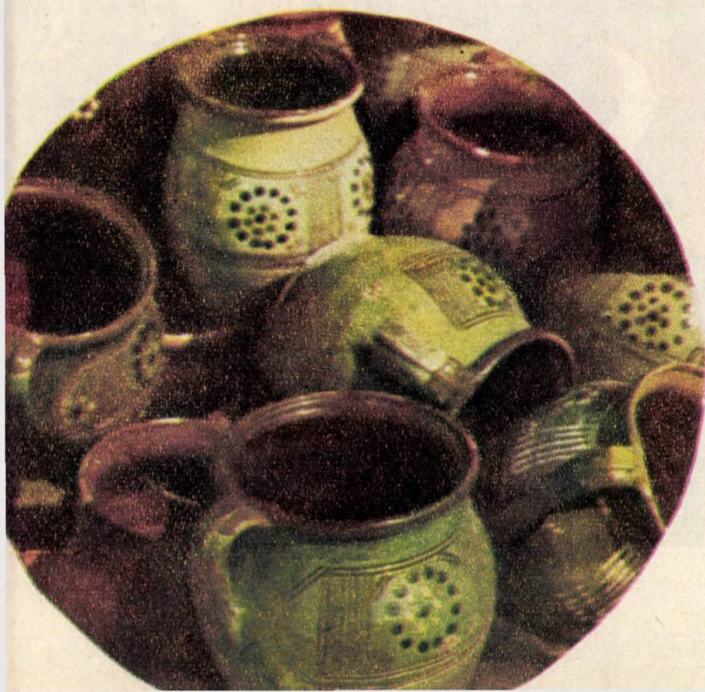
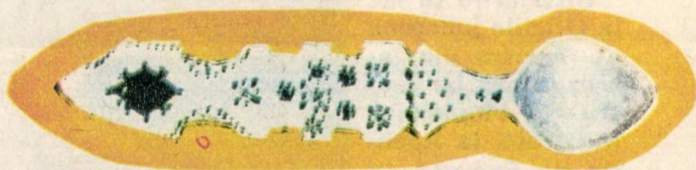
Albumele cu cele peste 30 de modele, prezentate în mărimi și culori diferite, vă stau la dispoziție pentru consultare. Covoarele a căror valoare depășește 6 000 lei pot fi achitate în rate





Unitățile de producție și prestări servicii ale Cooperației de consum realizează o gamă largă de bunuri de consum și articole de amintiri turistice, artizanat și artă populară din: lemn, ceramică, sticlă metalizată, cusături și țesături naționale, covoare românești, cojoace-pieptare, articole din fier forjat, împletituri din răchită și paie, precum și altele.

Toate aceste articole se găsesc de vânzare în unitățile de prezentare și desfacere «HERMES» ale Cooperației de consum, în București și în întreaga țară.



În orice anotimp, O.N.T. «CARPAȚI» BUCUREȘTI vă asigură deplasarea în străinătate cu servicii asigurate (complete și parțiale) la:

- excursii în grupe organizate
- călătorii turistice individuale
- participări la manifestări internaționale (congrese, conferințe sau sesiuni științifice, simpozioane, colocvii, seminarii)
- documentări științifice, artistice, culturale, sportive, profesionale etc.
- călătorii individuale pe cont propriu

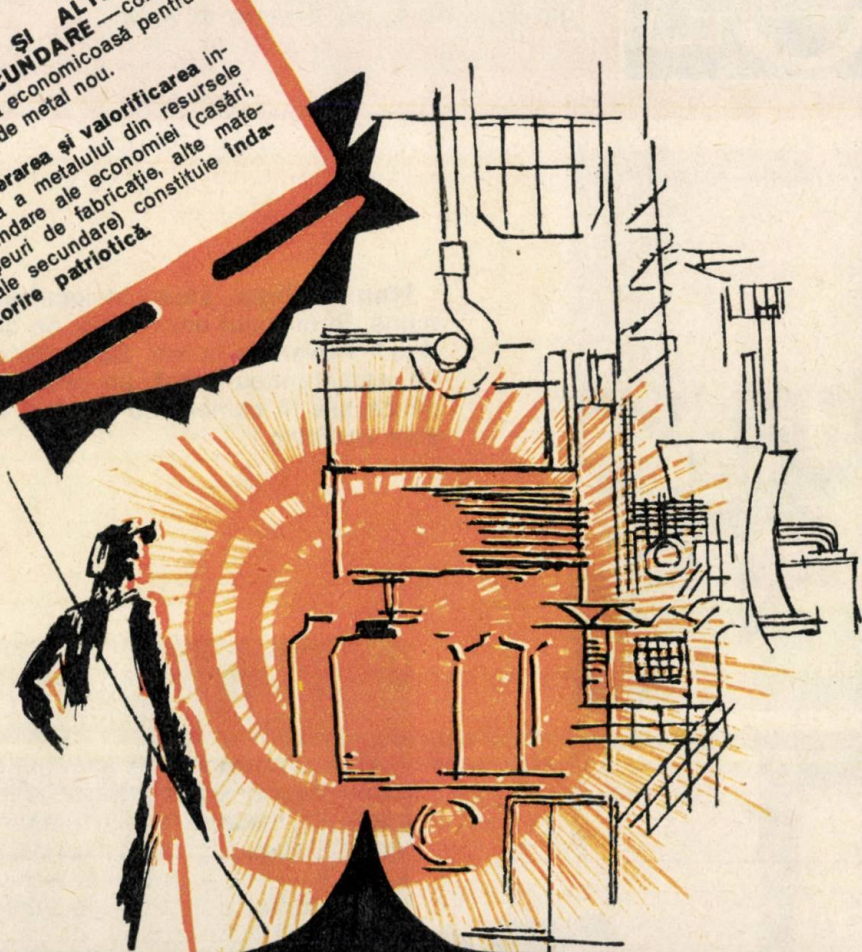
Înscrierile se fac la Oficiile Județene de Turism din întreaga țară, iar pentru Municipiul București la Agenția de Excursii cu Turiști Români în Străinătate, Calea Victoriei nr. 100 Tel 16 44 31



METALUL — Condiție a progresului economiei

DEȘEURILE ȘI ALTE RESURSE SECUNDARE — constituie resursă economică pentru obținerea de metal nou.

Recuperarea și valorificarea integrală a metalului din resurse secundare ale economiei (casări, deșeuri de fabricație, alte materiale secundare) constituie îndatorire patriotică.



Unitățile economice, instituțiile, organizațiile cooperatiste și obștești sînt obligate prin Decretul 106/1975, să asigure strîngerea, sortarea, depozitarea, gospodărirea, predarea și, respectiv, valorificarea deșeurilor metalice rezultate din activitatea proprie. **Centrala de Prelucrare și Colectarea Deșeurilor Metalice București** preia și prelucurează deșeurile metalice prin rețeaua unităților sale.

Principalele unități răspund la apel telefonic la următoarele numere:

București (centrala) 15.22.45; 15.07.11; București (Berceni) 83.65.82; București (Depozitul de colectare) 41.37.47; 41.12.89; Teleorman (Alexandria) 1.20.94; Brașov 3.26.17; 2.17.94; Covasna (Sf. Gheorghe) 1.27.90; Harghita (Miercurea Ciuc) 1.19.68; Mureș (Tg. Mureș) 1.50.65; 1.14.04; Caraș-Severin (Caransebeș) 1.30.52; 1.25.42; Reșița 3.12.29; Dolj (Craiova) 4.28.58; Gorj (Tg. Jiu) 1.29.70; Olt (Slatina) 1.33.25; Timiș (Timișoara) 2.30.74; Cluj 3.09.29; 1.41.65; Bistrița-Năsăud (Bistrița) 1.15.37; Bihor (Oradea) 2.18.16; 2.24.03; Maramureș (Baia Mare) 1.22.99; Satu Mare 3.04.00; Sălaj (Zalău) 1.16.39; Galați 1.65.16; 1.29.06; Vrancea (Focșani) 1.35.15; Brăila 1.32.17; 1.27.77; Buzău 1.45.84; Constanța 6.20.93; 6.01.35; Tulcea (Cataloi) 26; Ialomița (Slobozia) 1.19.42; Iași 1.44.49; 3.02.23; Bacău 1.31.48; 1.50.10; Suceava 1.61.37; 1.28.38; Botoșani 1.48.46; Neamț (Piatra Neamț) 1.34.21; Vaslui 1.26.32; Prahova (Ploiești) 1.41.49; 2.31.83; Argeș (Pitești) 3.04.87; Dimbovița (Tîrgoviște) 1.16.53; Titu 94; Simeria 6.01.80; Hunedoara 1.25.52; Alba (Alba Iulia) 1.33.55; Sebeș 3.22.19; Sibiu 3.28.19; Arad 3.42.98; Vâlcea (Rîmniciu Vâlcea) 1.34.27.

Predătorii de deșeuri metalice și de alte materiale metalice pot obține **venituri importante** suplimentare, dacă predarea are loc pe sortimente.





Dacă iubiți natura... dar și confortul,
vă recomandăm un popas la unitățile Cooperăției de consum
din județele Caraș-Severin și Arad.

Hanul Vinga — restaurantul



Hanul Vinga, situat în localitatea cu același
nume, în mijlocul unui crîng, pe drumul național
Arad-Timișoara la km. 22. Unitatea dispune de
un restaurant cu terasă, un café-bar și posibilități
de cazare în camere cu confort modern și căs-
sute camping.



Hotel Lipova — interior cameră

Hanul Lipova, amplasat în orașul Lipova, di-
pune de camere confortabile cu încălzire cer-
trală, un restaurant și o braserie. La cca. 3 km
se află stațiunea Lipova, unde se pot face —
orice anotimp — tratamente cu diverse ape mi-
nerale indicate în boli ale tubului digestiv, stă-
nă, alergice, anemii etc.

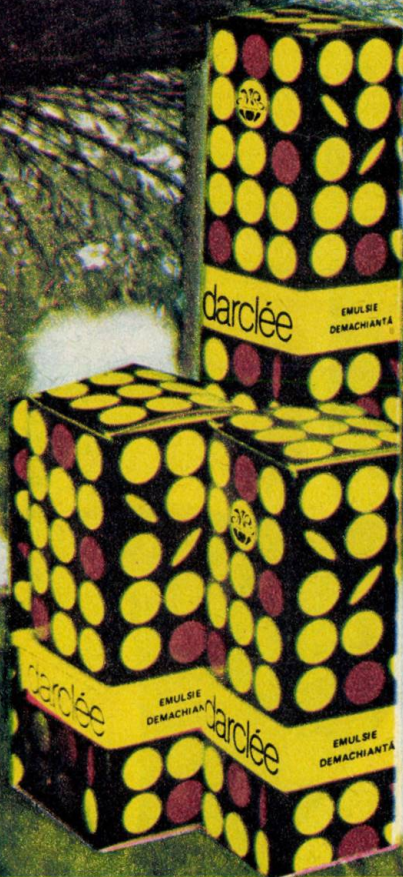
Amatorii de excursii au posibilitatea să viziteze
ruinele vechii cetăți de apărare de pe malul M-
reșului, comuna Sîrba — locul natal al scriitoru-
lui Ion Slavici și al temerarului pionier al avia-
ției Traian Vuia.

Hanul «Sălașul de la răscruce» este amplasat pe artera modernizată ce leagă
orașul Arad de punctul de frontieră Nădlac (km. 8). Unitatea dispune de locuri de cazare
în camere confortabile cu încălzire centrală, braserie, café-bar și terasă.

**SPRE FRUMUȘETE...
cătinel!**

DARCLÉE — o gamă de produse cosmetice pe bază de extract din fructe de cătină (*Hippophaë rhamnoides*)

- Emulsie demachiantă
- Lotiune tonică
- Cremă hidratantă de zi
- Cremă nutritivă de noapte
- Cremă emolientă pentru ochi
- Cremă de masaj

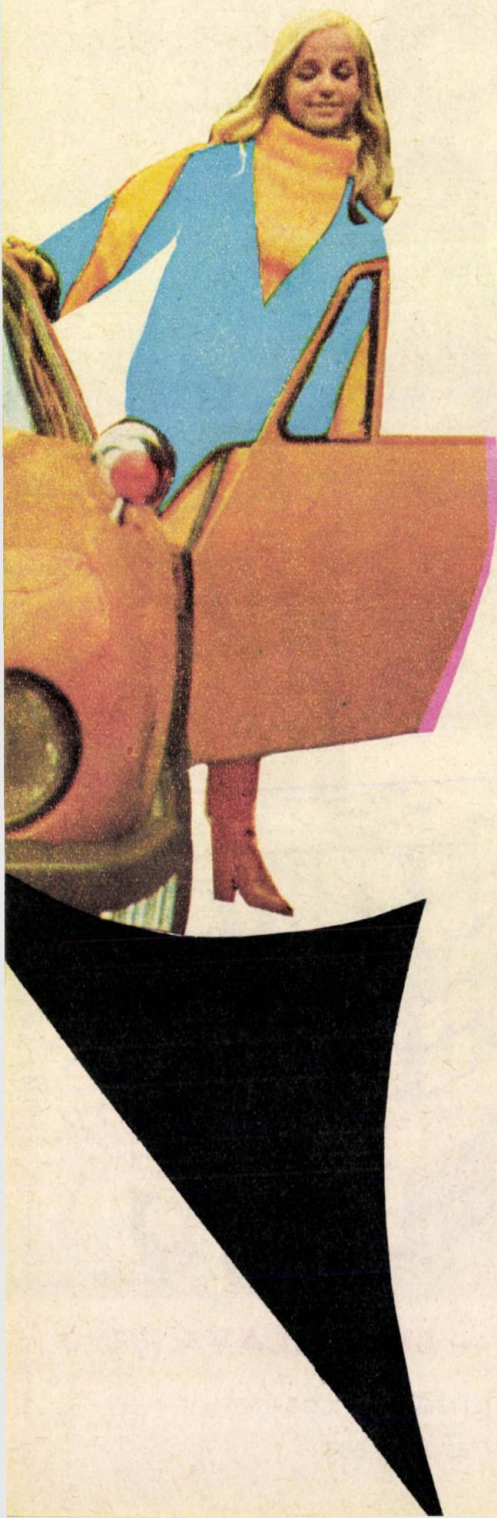


MEDALIA DE AUR — BRATISLAVA '77

Întreprinderea de produse cosmetice
MIRAJ — București

STIMAȚI AUTOMOBILIȘTI!

La Administrația Asigurărilor de Stat puteți contracta, în condiții avantajoase, diferite feluri de asigurări facultative auto, care acoperă eventualele pagube ce se pot întâmpla autoturismelor dvs.:



- asigurarea pentru avarii (casco);
- asigurarea suplimentară pentru furt;
- asigurarea suplimentară pentru cazurile în care autovehiculul este condus de alte persoane decât asiguratul;
- asigurarea autoturismelor pentru cazurile de incendiu și calamități;
- asigurarea autovehiculelor în legătură cu utilizarea acestora la concursuri, întreceri sau antrenamente pentru acestea.

De asemenea, puteți contracta și asigurarea de accidente a conducătorilor de autoturisme și a altor persoane aflate în autoturisme.

Costul asigurărilor pentru avarii, respectiv al celor de incendiu și calamități și al asigurărilor pentru furt, a fost recent redus cu 10%, respectiv cu cîte 33%.

La asigurările pentru avarii (inclusiv la cele de incendiu și pentru furt) încheiate la sediile ADAS, se acordă o reducere de 10% a primelor de asigurare, iar dacă nu s-au plătit ori nu se datorează despăgubiri în baza asigurărilor respective, se acordă — în fiecare an — în funcție de vechimea în asigurare, reduceri de prime, de la 15 pînă la 35%.

Pentru relații suplimentare și încheierea asigurărilor vă puteți adresa responsabililor cu asigurările din unitățile socialiste, agenților și inspectorilor de asigurare, filialelor A.C.R. sau, direct, oricărei unități ADAS.



Date importante -1978

24 ianuarie 1859

— Unirea Principatelor Române

26 ianuarie 1918

— S-a născut tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România (60 de ani).

14 februarie 1948

— Constituirea Uniunii Femeilor Democratice din România (30 de ani)

21—23 februarie 1948

— Congresul al VI-lea al P.C.R. (primul congres al P.M.R.), care a realizat unitatea deplină politică, ideologică și organizatorică a clasei muncitoare (30 de ani)

februarie 1933

— Luptele revoluționare ale muncitorilor petreliști și ceferiști din România

februarie 1848

— A apărut «Manifestul Partidului Comunist» elaborat de K. Marx și F. Engels (130 de ani)

6 martie 1945

— Instituirea primului guvern democratic — guvern democratic revoluționar cu pronunțat caracter muncitoresc-țărănesc din istoria României

8 martie

— Ziua internațională a femeii

31 martie 1893

— Constituirea partidului politic al clasei muncitoare — Partidul Social-Democrat al Muncitorilor din România

13 aprilie 1948

— Marea Adunare Națională a votat Constituția Republicii Populare Române (30 de ani)

22 aprilie 1870

— S-a născut V.I. Lenin

aprilie 1938

— Cucerirea regimului politic de către deșinuții comuniști și antifasciști din închisoarea Doftana (40 de ani)

1 mai

— Ziua solidarității internaționale a celor ce muncesc

2 mai

— Ziua tineretului din Republica Socialistă România

5 mai 1818

— S-a născut Karl Marx

8 mai 1921

— Crearea Partidului Comunist Român

9 mai 1877

— Proclamarea independenței de stat a României

9 mai 1945

— Ziua victoriei împotriva fascismului. Capitularea Germaniei hitleriste

15 mai 1848

— Istorică adunare de pe Cîmpia Libertății de lângă Blaj (130 de ani)

1 iunie

— Ziua internațională pentru apărarea copilului

9 iunie 1848

— Adunarea populară de la Islaz a adoptat Proclamația întocmită de N. Bălcescu. Acest fapt a marcat începutul revoluției de la 1848 în Țara Românească (130 de ani)

11 iunie 1948

— Naționalizarea principalelor mijloace de producție (30 de ani)

29 iunie—21 iulie 1928

— A avut loc Congresul al IV-lea al P.C.R. (30 de ani)

23 August 1944

— Eliberarea României de sub dominația fascistă. Sărbătoarea națională a Republicii Socialiste România

25 octombrie

— Ziua forțelor armate ale Republicii Socialiste România

7 noiembrie 1917

— Victoria Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Sărbătoarea națională a Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste

28 noiembrie 1820

— S-a născut Friedrich Engels

1 decembrie 1918

— Unirea Transilvaniei cu România (60 de ani)

13 decembrie 1918

— Reprimarea sîngeroasă a demonstrației muncitorilor din Capitală (60 de ani). Ziua tipografilor

30 decembrie 1947

— Abolirea monarhiei și proclamarea Republicii Populare Române. La 21 august 1965 țara noastră a devenit Republica Socialistă România

I 10.847

Almanah

**Ci
ne
ma**

1978

Almanah Cinema 1978



**Marii noştri actori
răspund la întrebarea
„Ce v-a marcat
şi creaţia?”**